

المركز القومي للترجمة

دبرا بارسونز

رواد نظرية الرواية الحديثة

جیمس چویس دوروٹی ریتشاردسن فرچینیا وولف

ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي

2385





يتناول الكتاب الذي بين أيدينا جهد ثلاثة كُتّاب أسسوا للرواية الحداثيّة ممارسةً وتطبيقاً: رجل (جيمس جويس) وامرأتان (فرجينيا وولف، ودوروثي ريتشاردسن)، وفي ذلك دلالة على أن المرأة كان لها النصيب الأكبر في القيام بالتأسيس للرواية الحداثيّة، والتحريض على النظر في وضع المرأة في المجتمع، وهو وضع يقوم على التهميش والإقصاء؛ مما مهد السبيل فيما بعد لحركة نسوية كبرى شاعت في أوائل القرن العشرين، وكانت أكثر اشتعّالاً في الستينيات والسبعينيات، ولا تزال تثمر أدباً وشعراً وسياسةً إلى يومنا هذا.

رواد نظرية الرواية الحداثية

جيمس جويس، ودوروثي ريتشاردسن، وفرجينيا وولف

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2385
- رواد نظرية الرواية الحديثة: جيمس جويس، ودوروثي ريتشاردسن، وفرجينيا وولف
- دبرا بارسونز
- أحمد الشيمي
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

Theorists of the Modernist Novel:

James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf

By: Deborah Parsons

Copyright © 2007 by Deborah Parsons

Arabic Translation © 2016, National Center for Translation

Authorized translation from the English language edition published

by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group

All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org

Tel: 27354524

Fax: 27354554

رواد نظرية الرواية الحديثة

جيمس جويس، ودوروثي ريتشاردسن، وفرجينيا وولف

تأليف: دبرا بارسونز

ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي



2016

بارسونز، دبرا.

رواد نظرية الرواية الحداثية: جيمس جويس،
دوروثي ريتشارد سن، فرجينيا وولف/ تأليف: دبرا
بارسونز؛ ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي. -
القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦.

٢٠٨ص؛ ٢٤ سم.

تملك ١ ٠٧٦٨ ٩٢ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الأدباء - تراجم..

٢ - القصص - تاريخ وتقد.

أ - الشيمي، أحمد. (مترجم، مقدم)

ب - العنوان.

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦١٤٩ / ٢٠١٦

I. S. B. N 978 - 977 - 92 - 0768 - 1

ديوى ٩٢٨

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعرفه بها. والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

7	تقديم المترجم
15	تصدير محرر السلسلة
21	«جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن»، لماذا؟
43	أفكار تأسيسية
45	١_ واقعية جديدة
87	٢_ الشخصية والوعى
119	٣_ النوع والرواية
153	٤_ الزمن والتاريخ
179	بعد جويس
185	هوامش
187	مزيد من القراءات
195	بيليو جرافيا الكتاب

تقديم المترجم

يبدو الحديث عن الرواية الخداثية اليوم - ظاهرياً على الأقل - في غير وقته؛ لأن العالم يتحدث الآن عن رواية ما بعد الخدائفة، ورواية ما بعد الخدائفة هذه رواية متقدمة تجاوزت الخدائفة وراحت تطوف في عوالم جديدة وآفاق أكثر رحابة. فالرواية التي أنتجها الخدائيون في النصف الأول من القرن العشرين تبدو متخلفة أمام رواية النصف الثاني من القرن العشرين التي أنتجها كُتّاب ما بعد الخدائفة أمثال: «فلاديمير نابوكوف»، و«وليام بارو»، و«جوليو كورتازار»، و«دون ديللو»، و«توماس بنشن»، و«إتالو كالفينو»، و«جون فاوولز»، و«دونالد بارثلمي»، و«أمبرتو إيكو»، و«وليام جاس»، و«ديفيد ميتشل»، وغير هؤلاء كثيرون. فقد انطلقت رواية ما بعد الخدائفة في مجال اللعب اللغوي إلى آفاق لم تعرفها الرواية الخداثية، وجرب كُتّاب رواية ما بعد الخدائفة بنيات شكلية لم يعرفها الخدائيون، سواء على مستوى التركيب المعماري للرواية أو على مستوى السرد أو حتى على مستوى رسم الشخصيات وتطورها. أيضاً ارتاد كتاب رواية ما بعد الخدائفة أبعاداً جديدة في تعاملهم مع الزمن الروائي، ومزجهم بين الثقافة الشعبية وثقافة الطبقات الراقية، وفي غرامهم بما يُعرف بـ: «الميتافكشن»، أو رواية الرواية، وكذلك بما يسمونه «الباستيش» وهو ضرب من الكتابة يجمع بين أشياء كثيرة أحياناً متناقضة: فيجمع - مثلاً - بين القديم والجديد، وبين الحوار والسرد، وبين الرواية والقصة القصيرة والشعر.

ولكن الحديث عن الرواية الخداثية لا يمضي عبثاً؛ على الأقل هو حديث عن مرحلة خصبة في تاريخ الرواية، استهل فيها كُتّاب الرواية عصرًا جديدًا من الكتابة السردية أقلقت الفكر الإنساني لا في مجال القصص فحسب، وإنما في مجالات أخرى كثيرة، فقد بدأت الفنون تطل على العلوم، وبدأت العلوم تستلهم الفنون استلهامًا لم

تعرف البشرية مثله في الاتساع. كانت الرواية الحداثية ثورة على الأسلوب التقليدي في كتابة الرواية، وحلّة على الواقعية التي استقرت في القرن التاسع عشر بصفة خاصة، وعلى تمثيلها للوعي والذات الإنسانية. وكانت الرواية الحداثيّة - أيضًا - حلّة على الرومانسية التي راحت تتراجع تحت ضربات التغيير الاقتصادي والاجتماعي والثقافي في المجتمع الغربي في أواخر القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين. لم يكن من الممكن أن تستمر ثورة الرومانسين على القيم الاجتماعية والسياسية الأرستقراطية التي أنتجها التنوير؛ لأن التطورات الهائلة لم تنجح في إزاحة هذه القيم فقط، وإنما عملت على إزاحة الطبقة الأرستقراطية ذاتها. ولم يكن من الممكن أن تستمر نظرة الرومانسين إلى العالم الداخلي للفرد كمساحة بيضاء لا تنشط إلا حين يُتوجه إليها بالخطاب، بعد أن أنبأنا الحداثيون بأن نفوسنا تنطوي على عوامل ليست لها قرار، وأن معرفتنا بهذه العوالم قليلة، وربما نجهلها جهلاً تاماً، بل ذهب الحداثيون إلى أبعد من ذلك حين أنبأنا كبيرهم «فرويد» بأننا نعجز عن التحكم في بواطننا، وأن نفوسنا تنطوي على نفوس أخرى ليس لنا عليها سلطان.

بدأت الحداثة في الأدب بسبب اضطرابات السياسة، وبسبب الصدمات التي أحدثتها العلوم الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية في أوائل القرن التاسع عشر. بدأت الحداثة في الأدب في أوائل القرن العشرين، ويُقال إن «فرجينيا وولف» هي التي بدأتها، ويُقال إنها بدأت قبل «فرجينيا وولف»، على يد «جوزيف كونراد» (١٨٥٧-١٩٢٤) عندما كتب روايته «قلب الظلام» عام (١٩٠٢)، ويُقال إن كاتباً غريب الأطوار توفي في الرابعة والثلاثين من عمره يُدعى «ألفرد جاري» (١٨٧٣-١٩٠٧) هو الذي استهل الحداثة بما كتبه في مجال المسرح عندما أصدر مسرحية تُسمى «أوبو روا» أو «الملك أوبو» في عام (١٨٩٦)، حمل فيها على المسرح التقليدي، وعبر عن سخطه على الأشكال الأدبية المتوارثة، بل عبر فيها عن سخطه على التراث الغربي كله بما فيه من فلسفة ومنطق وفن. استقرت الحداثة في الرواية في أوائل القرن العشرين وحتى منتصفه بإنجازات هائلة تتجاوز المتوقع. كتب «مارسيل بروست» روايته الممتازة «البحث عن الزمن الضائع» (١٩١٧-١٩٢٣)، وكتب «فرانز كافكا» رواياته الرائعة «مسخ الكائنات» في عام (١٩١٥)، و«المحاكمة» في عام (١٩٢٥)، و«القلعة» في عام (١٩٢٦)، وكتبت «دوروثي ريتشاردسن» روايتها «رحلة حج» ذات الأجزاء الثلاثة

عشر (١٩١٥-١٩٣٨)، وكتب «رينر مارى ريلكه» قصائده بين عامى (١٨٧٥-١٩٢٦)، وكتب «لوردز برج» مذكراته في عام (١٩٢١)، و«سونيتات إلى أورفيوس» في عام (١٩٢٢) وكتب «لويجي بيراندللو» (١٨٦٧-١٩٣٦) «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» في عام (١٩٢١)، وكتب «د. هـ. لورنس» (١٨٨٥-١٩٣٠) روايات شهيرة منها «أبناء وعشاق» في عام (١٩١٣)، و«قوس قزح» في عام (١٩١٥)، وكتب «ويندهام لويس» (١٨٨٢-١٩٥٧) رواية «القار» في عام (١٩١٨)؛ وكتب «وليام بتلر بيتس» (١٨٦٥-١٩٣٩): «الخوذة الخضراء» في عام (١٩١٠) وقصيدة «أوزات بريّة في بحيرة كول» في عام (١٩١٧)، وكتب «يوجين أونيل» (١٨٨٨-١٩٥٣) مسرحيات: «أنا كريستي» في عام (١٩٢٢)، و«الإمبراطور جونز» في عام (١٩٢٠)، وكتب «ت. س. إليوت» (١٨٨٨-١٩٢٢) «الرباعيات الأربع» بين عامى (١٩٣٥-١٩٤٢)، و«الأرض الخراب» في عام (١٩٢٢)، وكتب «إزرا باوند» (١٨٨٥-١٩٧٢) «الأناشيد» بين عامى (١٩١٧-١٩٦٤) وكتب «جيمس جويس» (١٨٨٢-١٩٤١) رواية «صورة الفنان شابا» في عام (١٩١٦)، و«يوليسيز» في عام (١٩٢٢).

أجمع هؤلاء جميعاً على الحملة على القواعد التقليدية في كتابة الشعر، وأجمعوا أيضًا على أن المزاج النفسى للناس قد تغير؛ فقد تفتح وعى الناس على أن الحقيقة المطلقة لا يمكن الوصول إليها، وأن الإنسان كائن معقد يخفى غير ما يظن، ويظن أكثر مما يخفى، وأن باطنه يختزن أسراراً لا حصر لها. كان الناس في الماضى يحمدون الرأى الواحد، وخاصة عندما يجيء من أهل الحل والعقد، اهتزت هذه القناعة اهتزازاً كبيراً في أوائل القرن العشرين، وربما قبل ذلك في أواخر القرن التاسع عشر، حين أحس الأدباء بالخطر المحدق على القارة الأوروبية التى حسب الناس أنها استنامت للاستقرار، وأنست للسلام، وأيقنت من التقدم، وتأكدت من تحقيق الازدهار المطلق، عبر عن ذلك المفكر الشاعر «ماثيو آرنولد» في قصيدة له كتبها في الهزيع الأخير من القرن التاسع عشر بعنوان: «شاطئ دوفر» نقرأ خاتمتها:

إيه يا حب! تعال نصارح

بعضنا بعضاً! لأن العالم الذى يبدو

أماناً أشبه بجذيرة تسكنها الأحلام

وشديد التنوع والجمال والشباب،
يخلو - في الواقع - من المتعة والحب والنور
واليقين والسلام وما يعين على الآلام،
بل إننا هنا أشبه بجماعة تركوها في صحراء مظلمة
سمعت أبقا متنافرة تدعوها إلى الخروج والجهاد
إلى حيث جيوش جاهلة يصطدم بعضها ببعض في الظلام.

هكذا استعشر «آرنولد» أن السلام الطويل الذي أظل العالم الأوروبي طوال القرن التاسع عشر، أو تحديداً عقب الحروب «النابوليونية» (١٨١٥) في طريقه إلى الأفول. فقد نعم الأوروبيون بما يقترب من القرن (١٨١٥ - ١٩١٤) من الازدهار الاقتصادي والتقدم العلمي والنظم الدستورية القائمة على الديمقراطية. كان الأوروبيون يسرون في طريق التقدم في خطى وثيقة وآمال لا تحدها حدود. لم يكن يتصور أحد من الأوروبيين أن القرن العشرين سوف يصبح مختلفاً أشد الاختلاف، ومحبطاً غاية الإحباط، ومشطاً لهمم كأشد ما يكون الشيط للهمم. لم يكن يتصور ذلك أحد إلا القادرين على استكناه الحاضر، واستشراف المستقبل، والنفاذ من ستائر الغيب، من أمثال «ماثيو آرنولد» وغيره من المفكرين الراسخين في الفكر. فما اندلعت الحرب العالمية الأولى حتى مضت دول القارة الأوروبية تفرغ من حزب لتخوض حرباً جديدة أشد وطأة وأكثر تدميراً إلى يوم الناس هذا. أحس الناس بعد الحرب العالمية الأولى أن العالم ينطوى على قدر من الشر أكثر مما كانوا يظنون، وأن الحياة يمكن أن تُسلب لأسباب واهية، وأن الفرد لا يستطيع وضع ثقته في عالم جرب قدرته على التدمير والقتل، ويستعد لقتل وتدمير أكثر فتكاً، وأبعد مدى.

كان «جيمس جويس» و«دوروثي ريتشاردسن» و«فرجينيا وولف» من أبرز كتّاب الرواية الحديثة، ومن أبرز نقادها أيضاً. تتضمن الأعمال الكاملة لـ: «جيمس جويس» ثلاثة دواوين شعرية ومسرحية ومقالات صحفية ورسائل. ولكن شهرة «جويس» كشاعر وصحفي وكاتب مسرحي لا يكاد يشعر بها أحد؛ فهو معروف بدوره الرائد في مجال الرواية الحديثة والتنظير لها. يُعرف «جويس» أكثر ما يُعرف بروايات

«يوليسيز» و«فينجانز ويك» و«صورة الفنان في شبابه» ومجموعته القصصية المعنونة بـ: «أهالى دبلن»، وهى روايات تمثل الحداثة الأدبية فى أشد قوتها. صدرت رواية «يوليسيز» فى عام (١٩٢٢) وهو العام نفسه الذى صدرت فيه قصيدة «الأرض الخراب» لـ: «ت. س. إليوت». كانت الرواية والقصيدة بمثابة البيان الاحتجاجى فى وجه عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى، وخاصة فى «دبلن» و«لندن». فشخصيات الرواية تعيش فى مدينة «دبلن» التى يكثر فيها الفساد، وتغشاها الفوضى، ويشعر فيها الإنسان بسوء منقلبه، وضالته حجمه، ورقة حاله. وما قرأ «إليوت» رواية «يوليسيز» حتى راح يكتب:

يستخدم السيد «جويس» الأسطورة، وهو حين يستعين بالأسطورة لخلق عالم يوازى العالم الذى يعيشه، إنما يضم القديم إلى الجديد، ويخرج علينا بطريقة لا بد أن الكتاب بعده سوف يحتذونها... هى ببساطة طريقة ربما تطمح إلى الوعى بذلك القدر الضخم من العقم والفوضى التى تغشى حياتنا المعاصرة، وإلى إعادة ضبط العالم وتشكيله وترتيبه.

يتناول الكتاب الذى بين أيدينا جهد ثلاثة كتّاب أسسوا للرواية الحداثية ممارسة وتطبيقاً: رجل (جيمس جويس) وامرأتين (فرجينيا وولف، ودوروثى ريتشاردسن)، وفى ذلك دلالة على أن المرأة كان لها النصيب الأكبر فى القيام بالتأسيس للرواية الحداثية، والتحريض على النظر فى وضع المرأة فى المجتمع، وهو وضع يقوم على التهميش والإقصاء، مما مهد السبيل فيها بعد لحركة نسوية كبرى شاعت فى أوائل القرن العشرين، وكانت أكثر اشتعالاً فى الستينيات والسبعينيات، ولا تزال تثمر أدباً وشعراً وسياسة إلى يومنا هذا.

كان «جويس» من أيرلندا بحكم المولد والثقافة، ولكنه كان يريد أن يمنحنا الانطباع بأنه ينتمى إلى القارة الأوروبية؛ فقد عاش فى «تريست» فى إيطاليا، وعاش فى «باريس» فى فرنسا، وعاش ومات فى «زيورخ» فى ألمانيا. ولكن «جويس» لم يكتب إلا عن «أيرلندا»، ولم يصور إلا أساطيرها، وتاريخها، ولم يتناول إلا حياة «الدبلنيين» بالتمثيل والتصوير. و«جويس» لم يصور حياة الأغنياء، ولم يمثل حياة الطبقة الراقية فى «دبلن» وإنما صور حياة الفقراء، فكانت شخصياته من المحيطين الهائمين على وجوههم، الباحثين عن الخلاص. وكانت هذه الشخصيات رموزاً لهذه الطبقة المدممة التى كانت

ضحية للأطباع البريطانية، والإمبراطورية البريطانية التي أمعنت في التوسع، وأسرفت في جمع القوة، وبالغت في بناء المدن، ولكنها لم تفلح في تخليص الأيرلنديين من الفقر والضياع. ولكن «جويس» لم يكن من أهم كتّاب الحداثة التي شاعت في أوائل القرن العشرين لهذا السبب وحده؛ لم يكن تصويره لتلك الطبقة المعدمة التي كانت تعيش في «دبلن» هو الذى جعله يظهر على الحداثيين جميعًا في ذلك الوقت. كان «جويس» يدرك - شأنه في ذلك شأن «وولف» و«ريتشاردسن» - أن الزمن الجديد يحتاج إلى فن جديد، وأن أول القرن العشرين ينذر بأحداث جسام تو شك أن تغير العالم.

اشتهرت «دوروثى ريتشاردسن» بروايتها الضخمة ذات الأربعة أسفار التي تضم ثلاثة عشر جزءًا هي: «أسقف مدينة» (١٩١٥)، و«مياة زاكدة» (١٩١٦)، و«قرص العسل» الجزء الأول (١٩١٧)، و«النفق» (١٩١٩)، و«الفترة الفاصلة» الجزء الأول (١٩١٩) و«الورطة» (١٩٢١)، و«أضواء حائرة» (١٩٢٣) و«الشرك» الجزء الثالث (١٩٢٥)، و«أوبرلاند» (١٩٢٧)، و«يد الفجر اليسرى» (١٩٣١)، و«الأفق الواضح» (١٩٣٥)، و«تل دمبل» (١٩٣٨)، و«ضوء القمر في مارس» الجزء الرابع، وهو الجزء الذى نُشر في عام (١٩٦٧) بعد وفاتها. وهى رواية تدخل في نوع روايات التأسيس، أو روايات التكوين، أو روايات التحولات العاطفية، وهى التسميات التى تعبر عن حيرة المترجم أمام مصطلح bildungsroman الألماني. وقد عانت «ريتشاردسن» من تجاهل النقاد والقراء على السواء، وحتى من تجاهل زميلتها فى المهنة «فرجينيا وولف»، وذلك بسبب أسلوبها الغريب الذى تصف به بطلتها «ميريام هندرسن» التى تنتقل نفسياً من طور إلى طور. تسعى «ميريام هندرسن» إلى تحقيق شخصيتها من خلال شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية، والتقلبات النفسية، والعوائق البشرية، تدعّن تارة، وتمتد تارة أخرى، حتى تحقق ما تريد من هوية تعبر عن نفسها، عبر مسار صعب من فترة الطفولة الباكرة وحتى فترة النضج. خلال الرحلة تفقد البطلة فهمها لنفسها، وتلتصمسه عند الآخرين تارة، وفى الظروف المحيطة بها تارة أخرى، ثم تعود إلى أغوار نفسها العميقة، وتصبح الرحلة نفسها تجسيداً لرحلة المرأة بحثاً عن ذاتها فى مجتمع يتجاهلها، ويضرب حولها السياج.

وُلدت «فرجينيا وولف» في الخامس والعشرين من يناير من عام (١٨٨٢)، كان أبوها هو السير «ليزلى ستيفن» الكاتب المشهور، وزوجته الثانية «جوليا برنسب جاكسون دكورث»، ويُقال: إنها تعلمت في البيت، فقد نشأت على مكتبة أبيها الكبيرة، وكانت ترى زواره الكثرين من أقطاب الأدب والفن والفكر، وكانت تصغى إلى ما يقولون، وتتأثر بما يروون من قصص، وتستفيد بما يقومون به من تحليلات فلسفية، وتعليقات نقدية. رأت في بيت أبيها من المهمين: «توماس هاردي»، و«جورج ميريدث»، و«هنرى جيمس». وعندما توفي أبوها في عام (١٩٠٢) انتقلت هي وأختها «فانيسيا» إلى «بلومزبري». وفي عام (١٩١٢) تزوجت من الصحفي «ليونارد وولف» وعاشا في «ريتشموند» حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى في عام (١٩١٤). هنالك تخلق حولها نفر من كُتّاب الأدب الجدد سُميت فيما بعد بـ: «جماعة بلومزبري» منهم «روجر فراي» و«لايتون ستراكي» و«كلايف فانيسيا بل» و«رايموند مورتيمر» و«دافيد جانت» و«ستيفن سبندر». ويُذكر أن الرهط كانوا يجتمعون في أيام الثلاثاء في بيت «وولف» نفسها، وكانت «صامته أغلب الوقت، مضطربة بين خجلها الشديد وصمتها المطبق، وحديثها الصاخب المفعم بالنقد اللاذع، والهجوم الجارف». مما كان يدل على أن مسًا من اختلاط العقل كانت تعاني منه. في تلك الأثناء كانت «وولف» تكتب مقالات نقدية في جريدة «ملحق التايمز الأدبي»، وفي عام (١٩٠٤) انتهت من روايتها «الرحلة إلى الخارج» والتي لم تُنشر إلا في عام (١٩١٥). لقد قضت «وولف» غرقًا في الثامن من مارس من عام (١٩٤١) في نهر «أووز»، ويُقال: إنها انتحرت، ويُقال: إن هناك سببًا لانتحارها، وربما أكثر من سبب؛ فربما أظلمت الدنيا في عينيها بسبب الحرب العالمية الثانية خاصة بعد أن أصابت غارات النازيين بيتها نفسه، وربما أظلمت الدنيا في عينيها لأنها لم تُوفق في روايتها الأخيرة المعنونة بـ: «بين الفصول»، وربما خشيت أن يعاودها المرض النفسى الذى كانت تعاني منه في «ريتشموند»، فتفقد التركيز في عملها، ولعلها خشيت أن تفقد كرامتها الإنسانية نفسها أمام زوجها الكريم، وفي الرسالة التى تركتها له ما يدفع بعض النقاد إلى الجزم بأنها ماتت متحرة، تقول كلماتها الأخيرة إلى زوجها «ليونارد وولف»:

أصبحت على يقين بأن نوبة الجنون ستعاودنى عما قريب. يغمرنى شعور بأنه لا قبل لنا بحرب كبرى أخرى، وأيام حالكة أخرى، هذه المرة ستكون القاضية، لن

أتحمل، بدأت أسمع أصواتًا لا أعرف مصدرها، وبدأت أفقد التركيز في عملي، لقد قاومت كثيرًا، لا قبل لي بمزيد من المقاومة، تأكد من أن كل سعادة أحسست بها في حياتي كانت بسببك، لقد كنت أكثر من رائع معي، فهل أظل مصدرًا للعباب؟ لا يمكن أن أستمّر في إفساد الحياة عليك إلى الأبد.

إن الكاتبة «ديبرا بارسونز» تتناول هؤلاء الرواد الثلاثة بأسلوب سلس أرجو أن أكون قد وفقت في نقله إلى العربية، وأرجو كذلك أن يستفيد منه القارئ العادي والمتخصص على السواء، وأن يكون الكتاب مناسبة للحث على نقل إبداعات الثلاثة إلى اللغة العربية. وندعو الله أن تنهض بلادنا من خلال علمائها ومفكرها ومتقفيها، وأن يتحقق ذلك ونحن ندلف إلى عصر الحداثة الحقيقية في مصر بعد ثورة يناير (٢٠١١) التي لا تزال تعمل عملها في نفوس المصريين نحو صياغة أسلوب جديد للحياة نتمنى أن يستجيب للطموحات، ويعمل على تحقيق التطلعات.

د/ أحمد الشيمي

٢٠١٢ / ٦ / ١٢

تصدير محرر السلسلة

تقدم كتب هذه السلسلة أهم مفكرى النقد الأدبى الذين كان لهم تأثير كبير فى الدراسات الأدبية والإنسانية بشكل عام. سلسلة «مفكر وروتلج النقيديون» تقدم لك الكتب التى تفضل أن ترجع إليها حين تريد دراسة أفكار كاتب ما، أو تبين لك فكرة وأنت مشغول بالدراسة. كل كتاب من كتب هذه السلسلة يزودك بالأدوات التى تعينك على تناول هؤلاء المفكرين ونصوصهم التأسيسية؛ فهو يشرح لك أفكارهم الأساسية، ويضع هذه الأفكار فى سياقها، وقد يطلعك - وربما هو الأهم - على السبب فى احتفاء الناس هؤلاء الكتاب. نركز فى هذه السلسلة على إنتاج كتب إرشادية مختصرة، ولا نركز على الجانب الموهل فى التخصص. ورغم أن التركيز منصب على نقاد بعينهم فإن القائمين على تحرير السلسلة لا يؤكدون على أن الناقد، أو المفكر الناقد، قد عاش فى فراغ؛ ولكنهم يعتقدون أن المفكر الناقد قد انطلق بفكره ونقده من تاريخه الفكرى والثقافى والاجتماعى الرحب. أخيراً نقول: إن كتب هذه السلسلة ستصبح جسراً بينك وبين نصوص هؤلاء النقاد المفكرين وهذا معناه: أنها لا تستبدل بنصوصهم كتباً إرشادية سهلة، ولكننا نسعى إلى أن نواصل ما بدأوه، ونعمل على تيسير ما كتبوه. وفى بعض الحالات نتناول عدداً قليلاً من الكتاب المفكرين الذين يعملون فى حقل معرفى واحد، ويعكفون على دراسة أفكار متشابهة، أو يؤثر الواحد منهم فى الآخر.

مثل هذه الكتب ضرورية لأكثر من سبب قد نفهمه مما كتبه الناقد الأدبى «فرانك كرمود» فى عام (١٩٩٧) فى سيرته الذاتية التى كان عنوانها: «بدون عنوان»، يصف أياً ما فى حقبة الستينيات، يقول:

على مروج الصيف الجميلة، كان الشباب يستلقون على ظهورهم طوال الليل، يتخففون من متاعب النهار، ويصفون إلى جوقة من عازفى الموسيقى الباليزية، وقد التحفوا بالبطاطين، أو اختفوا فى أكياس نومهم، يتبادلون أطراف الحديث

والكرى يداعب الجفون، حول معلمى ذلك الزمان... كانوا يرددون ضرباً من الأقاويل المرسلّة؛ لذا كان اقتراحى الذى اقترحته وأنا على مائدة الغداء، أو قل: ارتجائه المرجحاً؛ هو ظهور سلسلة من الكتب المختصرة زهيدة الثمن، تقدم هؤلاء الكتاب والمفكرين إلى القراء، فى مقدمات موثوق بها ولكنها ميسرة على الأفهام.

لا تزال الحاجة ملحة اليوم لتقديم المفكرين والنقاد، فى «مقدمات موثوق بها ولكنها ميسرة على الأفهام» كما يقول كرمود. ولكن هذه السلسلة التى بين أيدينا، تعكس عالماً مختلفاً عن عالم الستينيات الذى يتحدث عنه كرمود. فقد تطور الدرس الأدبى، وظهر مفكرون جدد، وعلت شهرة آخريّن، وتراجعت شهرة آخريّن أيضاً. انتشرت مناهج بحث جديدة، وأفكار جريئة من خلال الفنون والآداب والعلوم الإنسانية. ولم تعد دراسة الأدب - هذا إذا كانت فى الماضى - مجرد دراسة وتقييم لقصائد وروايات ومسرحيات معينة؛ وإنما أصبحت دراسة الأدب دراسة للأفكار والقضايا والمشكلات التى قد تظهر من خلال قراءة النص الأدبى ومحاولات تفسيره. وقد تغيرت موضوعات الفنون والموضوعات الإنسانية كثيراً تبعاً لذلك.

ظهرت مشكلات جديدة بسبب هذه التغيرات؛ فقد كانت الأفكار والقضايا التى تكمن وراء هذه التغيرات العميقة فى العلوم الإنسانية يتم تقديمها دون الإشارة إلى سياقات أرحب، أو على أنها نظريات تُضاف بيسر إلى النصوص الأخرى التى نقرأها. -والحق أنه لا توجد غضاضة فى السعى إلى فهم أفكار مختارة، أو التعاطى مع أفكار فهمناها- والحق أيضاً أن بعض المفكرين كانوا يقولون: إننا - فى الواقع - لا نفعل أكثر من ذلك. على أن الناس ينسون - أحياناً - أن كل فكرة جديدة إنما تأتى من خلال نمط صاحبها فى التفكير، ومن خلال تطوره الفكرى، وأنه من المهم أن ندرس تنوع أفكار هؤلاء وسياقاتها. تسعى سلسلة «مفكر وروتلدج النقديون» إلى إعادة وضع المفكرين الأساسيين وأفكارهم فى سياقاتهم بشيء من الوضوح والتحديد.

الأكثر من ذلك أن هذه الكتب تعكس الحاجة إلى العودة إلى نصوص هؤلاء النقاد المفكرين وأفكارهم، فكل تفسير لفكرة - حتى أكثر الأفكار سطحية من الناحية

الظاهرية - تقدم معضلتها الخاصة بها، ضمناً أو صراحة؛ فالإكتفاء بقراءة كتب عن المفكر الناقد بدلاً من قراءة نصوصه التى أنتجها معناه أنك لا تريد أن تعمل عقلك، ولا تريد أن تستقل بفكرك. أحياناً لا تكون أعمال ناقد ما صعبة على التناول بسبب أسلوبها فى الكتابة، أو بسبب محتواها، ولكنه الجهل بأنك لا تعرف من أين تبدأ. هدف كتب هذه السلسلة - أيضاً - هو أن ترشدك إلى وسيلة لاقتحام البداية، وأن تقدم لك مفتاحاً للدخول، من خلال إطلالة سهلة على إنتاج هؤلاء المفكرين وأفكارهم، ومن خلال إرشادك إلى المزيد من المراجع حولهم، بدءاً بنصوص كل مفكر منهم. ونذكر هنا حكمة قالها الفيلسوف «فتجنشتين» (١٨٨٩ - ١٩٥١): «مثل هذه الكتب أشبه بالمراقى (السلام) التى تتخلص منها بعد أن تكون قد استخدمتها فى التسلق إلى المستوى الأعلى»، عندئذ نستطيع أن نقول: إن هذه الكتب لا تكفى بدعم الاستعداد لديك لتناول أفكاراً جديدة، ولكنها تعزز لديك الرغبة فى العودة إلى نصوص الكتاب أصحاب النظريات، وتدفعك إلى تطوير آرائك التى رفدتها الآن بخبرات جديدة وضرورية.

أخيراً نستطيع أن نقول: إن هذه الكتب ضرورية لسبب آخر: فكما تغيرت حاجات الناس الفكرية، تغيرت نظم التعليم فى العالم كله - أي: السياقات التى تُقرأ من خلالها مثل هذه الكتب الإرشادية - تغيراً عميقاً أيضاً. فما كان مناسباً لنظام التعليم العالى الخاص بالأقلية فى الستينيات لم يعد مناسباً لهذه الأعداد الضخمة المتنوعة من القراء الذين اكتسبوا تعليماً متقدماً يعتمد على العلم والتكنولوجيا التى أنتجها القرن الحادى والعشرون. هذه المتغيرات لا تتطلب فقط مقدمات جديدة تسير العصر، ولكنها تظهر الحاجة إلى طرق جديدة فى تقديم النصوص والتمهيد لدراسة الكتاب. قررنا إذن أن نعمل على تطوير سلسلة روتلج لتقديم النقاد المفكرين؛ لكى تتسق مع عقول طلاب اليوم؛ فكتب السلسلة تشابه فى الشكل والبناء: تبدأ جميعاً بإطلالة على حياة الكاتب وأفكاره، وتفسيراً للمدى أهمية هذا الكاتب المفكر. الجزء الأهم فى هذه الكتب جميعاً هو الجزء الذى تتناول فيه أفكار الكاتب الرئيسية، والسياق الذى أنتج فيه هذه الأفكار، وتطور هذه الأفكار، ومدى استقبال الناس لها، وعندما يتناول الكتاب الواحد أكثر

من مفكر واحد نصبح مضطرين إلى أن نرصد تأثير هذا المفكر على زملائه الآخرين، وشرح أسباب هذا التأثير. ثم نختم هذه الكتب كلها بنظرة كلية على تأثير هذا المفكر أو هؤلاء المفكرين، ونرصد كيف تم اكتشاف أفكارهم، وكيف تم تطويرها من خلال الآخرين، ثم يأتي ذلك الجزء الذى نخصصه للمراجع التى يمكن للقارئ الرجوع إليها، لا نكتفى بذكرها، وإنما نشرح بعض أهدافها، ولا نظن أن هذا الجزء عالة على الكتاب؛ وإنما هو جزء أساسى فى الكتاب، فى جزئه الأول نجد وصفًا موجزًا للأعمال الرئيسة للكتاب المفكرين الذين نتناولهم، ثم يليه جزء حملناه بمعلومات مفيدة عن أكثر الأعمال النقدية نفعًا، وفى بعض الحالات، أكثر المواقع الإلكترونية فائدة. هذا الجزء من شأنه أن يرشدك أثناء القراءة، ويمكّنك من متابعة أفكارك، وتعزيز خططك وتصوراتك. ثم إننا لم نبخل بذكر المراجع على طريقة ما يُعرف بنظام هارفارد (نذكر فى النص اسم المؤلف وتاريخ النشر ثم نستطيع أن نطلع على سائر التفاصيل فى الفصل الذى خصصناه للمراجع فى نهاية الكتاب). هذه الطريقة تتيح أكبر قدر من المعلومات فى أقل مساحة من الكتاب. أضف إلى ذلك أن كتب السلسلة تشرح لك أيضًا أهم المصطلحات الفنية، وتستخدم الجداول لشرح الحوادث والأفكار بشيء من التفصيل بعيدًا عن موضوع النقاش الرئيس. فى بعض الأحيان نستخدم الجداول فى التركيز على تعريفات لمصطلحات كثيرًا ما يبتدعها المفكرون ويستخدمونها. بذلك تصبح الجداول أشبه بالمرشد الذى يسهل الوصول إليه عند تصفح الكتاب.

نريد أن نقول: إن المفكرين الذين نتناولهم فى هذه السلسلة مفكرون «نقديون» لثلاثة أسباب، أولاً: نحن ندرسهم فى ضوء موضوعات تتعلق بالنقد الأدبي، خاصة: الدراسات الأدبية أو الدراسات الإنجليزية والثقافية، وثانيًا: نحن ندرسهم من خلال مناهج أخرى تنطلق من نقد الكتب والأفكار والنظريات والفرضيات الجديدة. وثالثًا: نحن ندرسهم لأن دراسة أعمالهم يمكن أن يوفر لك الأدوات التى تعزز قراءاتك النقدية وفكرك، وهو ما يجعلك تفكر بطريقة نقدية أيضًا. ورابعًا: نحن ندرسهم لأن هؤلاء المفكرين نقديون؛ لأن لهم أهمية كبيرة فى عالم النقد والفكر؛ ولأنهم يتناولون

أفكارًا وقضايا يمكن أن تقلب فهمنا التقليدي للعالم والنصوص وكل شيء في حياتنا سلمنا بوجوده، فكلما فكرنا يتعمق فكرنا ويزيد فهمنا بها عرفناه، حيث يتجدد أفكارنا مع الأيام.

لا نستطيع أن نجزم بأن هناك مقدمة تنبئك عن كل شيء، على أن السعى إلى اقتراح طريقة في التفكير النقدي معناه أن هذه السلسلة تطمح في أن تدلك على عمل مفيد، وتحفزك إلى القيام بنشاط منتج وبناء، وربما يثمر كل ذلك تغييرًا في حياتك كلها.

روبرت إيجلستون

«چويس» و «وولف»

و «ريتشاردسن» ... لماذا؟

«لا نستطيع أن نقول: إن جزءاً كبيراً من وجود كل كائن بشرى يمضيه في حالة من الوعي الكامل مستخدماً لغة فصيحة ونحواً لا يشوبه لحن، ونثرًا لا يعيبه اعوجاج». بهذه الكلمات هتف «جيمس جويس» وهو يكتب «ماتم فينجانز» (انظر خطابات «جيمس جويس» ١٤٦). أتذكر... دهشتي واستغرابي عندما احتفى القراء والنقاد بكتاب «أسقف مدبية» كـ: «رواية»، هكذا هتفت «دوروثي ريتشاردسن» عندما صدر الجزء الأول من روايتها العملاقة ذات الثلاثة عشر سفرًا عن سيرة حياتها بعنوان: «رحلة حج» (انظر خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٤٩٦). «تراودني فكرة أن أبتدع اسمًا جديدًا لكتبي ليحل محل اسم رواية»، هكذا كتبت «فرچينيا وولف» في يومياتها في عام (١٩٢٧)، ثم مضت مستغربة: «اسم جديد؟ ومن قبل «فرچينيا وولف»، ولكن ما هو؟» (اليوميات ٣: ٣٤). تأخذ «فرچينيا وولف» - في رواياتها التسع ومقالاتها ومراجعاتها النقدية التي تستعصى على الإحصاء، وأعمالها الكثيرة التي تتناول سيرة حياتها - عبء الاستكشاف والتجريب مع حدود الأعراف الأدبية لعلها تعبر - بشيء من الدقة والكمال - عن سمات الخبرة الواعية وقوتها. فإذا كانت أعمال «جويس» و«ريتشاردسن» السردية والنقدية أقل مدعاة للدهشة من ناحية التجريب، وأقل حجماً من ناحية الكم، فقد استبدلا بهذه السمات سمات أخرى متصلة بطول أعمالهما وارتياهما مناطق إبداعية لم يرتدها أحد قبلهما خاصة في أعمالهما الأساسية. والسؤال الذي نريد هنا أن نطرحه: ما الذي حملهما على التجريب؟ وما شكل الرواية التي ورثاها عن الأسلاف ولم تعجبهما فقررنا القطيعة معها؟ وما الشكل الروائي الذي أرادا استبداله بالقديم كما نفهم من حديث «فرچينيا وولف»؟

شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين لحظات فارقة في تاريخ الرواية الإنجليزية؛ فقد أصبح الموقف الروائي ومستقبل الرواية مشار جلد أدبي لم ينقطع. راح الكتاب والنقاد يتساءلون كيف يجعلون شكل الفن القصصي ومضمونه الحديث يستجيب لشكل الحياة الحديثة وتجربتها. فقد ظن القارئ المعاصر أن الرواية قد تبدو من أكثر الأشكال الأدبية مرونة واستجابة للتغير؛ فهي شكل أدبي طيع (أو ملبس) من ناحية التعريف مما يجعلها تتسع لسلسلة طويلة من الأساليب والأنواع الفرعية. في السنوات الأولى من العقد الأول من القرن العشرين، بدا لشباب الكتاب مثل «جيمس جويس» و«فرجينيا وولف» و«دوروثي ريتشاردسون» أن أكثر الروايات مبيعاً في تلك الأيام كانت محصورة داخل قواعد ثابتة ومقيدة من ناحية تمثيل الشخصية والواقع. كان إحساس هذا الجيل الذي وُلد في العقود الأخيرة من العصر الفكتوري، ولكن تصادف اكتمال نضجه مع ظهور مبتدعات تكنولوجيا وثورة علمية، وانفجار ضخّم أتى على الأخضر واليابس في الحرب العالمية الأولى، أنهم يعيشون عصرًا جديدًا إحساسًا واضحًا وحادًا، ورأوا أن أشكال القص التقليدية تبدو غير مناسبة بل ومعادية للتعبير. حسن لحظتهم الراحنة. كتبت «فرجينيا وولف» في مقال لها بعنوان: «الشعر والقصة والمستقبل» (أعيد طبعه بعد ذلك بعنوان: «جسر الفن الضيق») تقول: «كان الكتاب - على جميع الأصعدة - يسعون إلى تحقيق أشياء لم يكن في مقدورهم تحقيقها»، وتخصي في القول: «راحوا يجربون الشكل الأدبي الذي يستخدمونه على احتواء معنى غريب عليه» (انظر: مقالات «فرجينيا وولف» ٣: ٤٢٩). كان هذا المعنى صورة للوجود الذي تشكل من جديد من خلال مفاجآت «دارون» و«فرويد» و«أينشتاين» وعلماء آخرين، وكانت المعاني المتضمنة فيه حافزًا على ظهور عواطف وانفعالات أقل ما توصف به أنها «رهية أو شاذة، أو مزيج من الخير والشر، ولا يمكن السيطرة عليها».

فاجأنا العلماء بأن عمر الأرض ٣,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠ عامًا، وأن الحياة البشرية عليها لا تعدد اللحظة في حساب هذا الزمن؛ وأن قدرة العقل البشري - رغم ذلك - غير محدودة، وأن الحياة تنطوي على جمال لا حدود له، وعلى قبح لا حدود له أيضًا، وأن الواحد منا له إخوان في البشرية يستحقون الحب، ويستحقون الكره في آن، وأن الإيمان قد ضاع بين العلم والدين، وأن جميع أسباب الوثام قد تداعت، ورغم ذلك لا بد من وجود بعض الالتزام - في هذا السياق المفعم بالشك، والممتلئ بالصراعات، كان الكتاب مضطرين إلى ممارسة الكتابة الإبداعية... (٤٣٠).

كانت هذه الأفكار المزعجة هي التي ساعدت على ظهور المشكلات والتحديات أمام الكتابة الإبداعية أو تمثيل الواقع من خلال الإبداع؛ فالحياة الحديثة لم يكن من الممكن التعبير عنها بشكل يفى بالغرض من التعبير من خلال القصيدة الغنائية وحدها، كما تقول «وولف»، وهي لا تناسب التعامل مع تفاصيل واقع الحياة اليومية، والرواية في شكلها الخالي أيضًا، لا تناسب الحياة المعاصرة؛ فالقصيدة والرواية تتسعان لوصف وقائع الحياة، وتشعان بالبهجة حين تصور التفاصيل، وتضيق بها الأنفس حين تسعى إلى نقل الإحساس بعمق الحياة وحكمة الوجود. تقول «وولف» أيضًا: «إن رواية المستقبل تسعى مضطرة إلى الجمع بين القطبين، بين نشاط الشعر وسموه، وعادية الشر ومألوفه» (٤٣٥) وتستمر في القول:

رواية المستقبل لن تزدهى بقدرتها العجيبة على تسجيل الحقائق، وهي قدرة شائعة في القصص الخيالي؛ فهي لن تنبئنا بالكثير عن البيوت ومصادر الدخل وهموم الشخصيات؛ ستكون علاقتها ضعيفة بالرواية الاجتماعية أو رواية البيئة. ورغم كل هذه القيود ستظل قادرة على التعبير عن مشاعر الشخصيات وما يدور في عقولها عن قرب، ولكن من زاوية مختلفة... ستعبر عن علاقة الإنسان بالطبيعة والقدر والخيال، وسوف تلتبس الصلة بين الإنسان وأحلامه. في الوقت نفسه سوف تصبح تعبيرًا عن سحرية الأقدار، ومفارقات الزمن، وتناقضات الدنيا، وعن قضية الحياة في نظر الإنسان، وقربها من كيانه، وتعقيداتها التي لا تكاد تنتهي. سوف تتخذ الرواية الجديدة قالبًا جديدًا - قالب العقل الحديث الذي هو مزيج من مفردات غريبة متناقضة (٤٣٥، ٤٣٦).

في الوقت نفسه تطالبنا «فرجينيا وولف» أن تصبح الرواية الجديدة «مكتوبة وهي على مسافة ما من الحياة» (٤٣٨)؛ فيستطيع الكاتب أن ينقل تعقيداتها الشائعة إلى محراب الفن الغني، الفن الذي يضرب بالشكل عرض الحائط، والذي يعبر عن الذات تعبيرًا يقترب من الواقع، ولمتأسًا لحدود الاستقلال الجليالي، ومعبرًا عن عالم يبدو فيه الحاضر منبت الصلة عن الماضي، والتجربة متشظية ومتعددة الأوجه، ولا يحدها حد، عالم اضمحلت فيه القنوات السابقة حول العالم المادي، وحول فهمنا لأنفسنا فيه؛ ذلك هو الفن الذي تسعى إلى الوصول إليه «جويس»، وسعت إليه «وولف»، وسعت إليه «ريتشاردسن». كانت النتيجة الخروج بما بات يُوصف أنه الرواية «النفسية» أو رواية «تيار الوعي» أو «الرواية الحدائية».

الرواد:

كان «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» يتقاسمون هدفًا واحدًا هو تمثيل جوانب الوجود الإنساني التي لم يستطع النثر التقليدي تمثيلها، وكانوا يشتركون أيضًا في التطلع إلى ابتداع الأشكال الأسلوبية التي تناسب ذلك الهدف، رغم ذلك فإن السياقات المادية والاجتماعية والثقافية التي انطلق منها الثلاثة، وأنتجوا من خلالها ما أنتجوا من الأدب، كانت مختلفة غاية الاختلاف: فقد كان «جويس» أيرلنديًا اختار أن يقيم في أوروبا منفياً باختياره، في خضم سعيه المخلص إلى الوصول إلى شطآن فنه الغريب، معترضًا في ذلك بأنصار لا يقلون عنه حماسًا للمجديد من أرباب الفن والأدب في مختلف ثقافات العالم؛ وكانت «وولف» ثمرة من ثمار الليبرالية «الفكتورية» التي مثلتها الفئة الممتازة من الطبقة المتوسطة، ونشأت في أحضان الحوار الفكري الذي كان يديره مفكرو بلومزبري^(*) حول كل شيء يتعلق بالأدب. وكانت «ريتشاردسن» تنتمي إلى «المرأة الجديدة»، تؤمن بالاستقلال وتمارسه، يظهر طبعها في نثرها «النسوي» ذي الطابع الثوري، تعيش على ما هو أقل بكثير من مبلغ الجنيهات الخمسمائة الذي تقول «وولف» إنه ربما يكفي المرأة التي تريد أن تتخذ من الكتابة مهنة.

تناول الكتاب سيرة هؤلاء الثلاثة، وإذا أراد القراء مزيدًا من المعلومات فإني أحيلهم إلى كتاب «ريتشارد إلمان» المعنون بـ: «جيمس جويس» (١٩٥٩)، وإلى الطبعة الثانية المنقحة والمزودة الصادرة عام (١٩٨٢)، وإلى كتاب «هرميون لي» المعنون بـ: «فرجينيا وولف» (١٩٩٦)، وإلى كتاب «جلوريا جليكن فرووم» المعنون بـ: «دوروثي ريتشاردسن: سيرة حياة» (١٩٧٧). وُلد «جيمس» و«وولف» كلاهما في عام (١٨٨٢) (ووافتهما النية مصادفة في عام واحد هو (١٩٤١). وُلد «جويس» لأسرة ما لبثت أن تحولت من الثراء إلى البؤس في «دبلن» في أثناء المناخ السياسي أيام «ستيوارت بارنل»، وولدت «وولف» في بيئة مُلهمة، رغم أنها كانت بيئة محافظة، تمتاز بالزوع إلى الاحترام الاجتماعي، وهي بيئة النخبة المثقفة (الإنجليزيسيا) في الفئة الراقية من الطبقة المتوسطة

(*) جماعة بلومزبري: جماعة أدبية تضم كُتّابًا ومفكرين وفلاسفة وفنانين، يؤمنون بالفن وأهميته، ويديرون نقاشًا فيما بينهم في بلومزبري، تتنوع الموضوعات التي يناقشونها في الأدب وعلم الجبال والنقد والاقتصاد... إلخ. من ضمن المفكرين المواطنين على حضور هذه النقاشات «فرجينيا وولف» و«ي.م. فوسستر»، و«ليتون سترافي»، و«جون مانيارد كيتز» (المترجم).

في العصر الفكتوري، ورغم الفقر الذي طفق يزداد نتيجة لتبذير الوالد، فإن «جويس» حصل على تعليم جيد في مؤسسات «الجوزويت» التعليمية المحترمة (مثل: كلية «كلونجوز»، وهي مدرسة داخلية في إقليم «كلدار»، وفي كلية «بلفيدير» في «دبلن»)، وعندما كان مشغولاً في دراسة اللغات والفلسفة في الكلية الجامعية بـ: «دبلن»، ضاق ذرعاً بها كان يعُدُّه نزعة إقليمية ضيقة الأفق شائعة في أيرلندا، وقومية كاثوليكية لا تكاد ترى موضع أقدامها؛ فهاجر إلى «باريس» في عام (١٩٠٣) لدراسة الطب، ولكنه ما لبث أن عاد ولم تمض شهور قليلة ليكون إلى جانب أمه وهي على سرير الاحتضار. وفي عام (١٩٠٤) بدأ يكتب ما يشبه الصور القلمية حول الحياة في لندن (وصدر الكتاب في عام (١٩١٤) باسم: «الدبلنيون» أو «أهل دبلن»)، كما صدر له في العام نفسه رواية تروى سيرته الذاتية بعنوان: «ستيفن البطل»، ولكن المدينة (مدينة دبلن) بدت في عيني «جويس» وكأنها أيسنت، أو كأنها أكثر ركوداً من ذي قبل. قابل «جويس» «نورا بارناكل» في منتصف يوليو من ذلك العام، واتفقا على مغادرة «دبلن» إلى الأبد، فأقاما بعض الوقت في «تريست» (*) حيث عمل «جويس» مدرساً للغة الإنجليزية، ثم انتقلا إلى «زيورخ»، وغادراها آخر الأمر إلى «باريس».

كان «جويس» يعاني من عقدة القطيع؛ يعز عليه أن ينشر عمله عند الناشرين الذي ينشرون كل شيء، والذين يشكون - مع ذلك - من صعوبة تسويق كتبه؛ لأنها لا تروق لجمهور القراء؛ ولأنها تميل إلى التشهير بالناس؛ ولأنها مفعمة بالفحش، ويكاد يمجها الذوق السليم. ولكن في عام (١٩١٣) وقع مخطوط روايته ذائعة الصيت: «صورة الفنان في شبابه» في يد الشاعر الأمريكي «إزرا باوند» وكان من أكثر المتحمسين للحدث، فتحمس للرواية، ونشط في إقناع «هاريت شو ويفر» لتتولى رعاية الرواية، ونصرة مؤلفها الموهوب، ونشرها سلسلة في عام (١٩١٤) في المجلة الأدبية الفصلية التي كانت تقوم على تحريرها في ذلك الوقت: «المغرور The Egoist»، المتخصصة في نشر الأعمال الطليعية، وقام «ب. و. هوبش» بإصدار الرواية بعد ذلك في كتاب صدر في أمريكا في عام (١٩١٦). استقبل أغلب النقاد الرواية استقبلاً حافلاً (سواء بالثناء أو بالذم، كل حسب وجهة نظره) يقول: «إنها ضرب جديد من الرواية الواقعية الأدبية تشتت في رسم شخصيات غير مهذبة ولكن بطريقة مذهلة من الناحية الإبداعية، ولكن قلة من أولئك النقاد أقروا بأن الرواية تنطوى على نسق بنوي شديد التعقيد، ومركب إنشائي يتألف

(*) ميناء بحري في شمال شرق إيطاليا. (المترجم).

من طبقات يلى بعضها بعضاً، استخدمه «جويس» بعد ذلك في عمله التالي. ظهرت - بعد ذلك - الفصول الثلاثة عشر الأولى من رواية «يوليسيز» المؤلفة أصلاً من ثمانية عشر فصلاً في جريدة الـ: «لتل ريفيو» في الفترة من مارس (١٩١٨) إلى ديسمبر من عام (١٩٢٠)، قبل نشر الحكاية رقم ١٤ بعنوان: «نوزيكا»، حيث مُنعت الرواية من النشر في الولايات المتحدة والمملكة المتحدة لتفحشها (وهو قرار لم يُرفع إلا في عام ١٩٣٣^(١)) انتقل «جويس» إلى باريس بتشجيع من «باوند»، وهناك اقترحت صاحبة مكتبة ودار نشر تُدعى «سلفيا بيتش» أن تنشر الرواية تحت رعاية مكتبتها التي كانت تسميها: «شيكسبير وشركاه»، وعملت على طباعتها باشتراكات القراء مقدماً، وظهرت الرواية آخر الأمر في هيئة كتاب في عام (١٩٢٢)، وأسهمت الغربة في أسلوب الرواية، والرؤية التي تحملها مدعومة بأسلوب جيد في التسويق، والسياق الغريب الناشئ من كونها رواية محظورة، في أن يحظى المؤلف بشهرة أدبية كبيرة، مما أكد على صعوده كنجم أدبي في رأى النقاد، بدءاً من أصحاب المذهب الطبيعي وانتهاءً بما تردده الطليعة الأدبية.

كان «جويس» نفسه متواضعاً فيما يتصل بإنجازه الأدبي، بل كان أقل تواضعاً عما يظن النقاد؛ فقد كتب إلى المسيقار «آرثر لوينستين» في عام (١٩٢٣) يقول: «اعلم أن أهمية الكتاب تكمن في أسلوبه» (إلمان، ١٩٨٢: ٥٦٨). كان تأثير الإبداعات السردية والبنوية في رواية «يوليسيز» على فن القصة الحدائى تأثيراً كبيراً لا يقبل الجدل. كتب الناقد «فورد مادوكس» إبان صدور الرواية يقول: «هناك كتب معنية بغير العالم، ورواية «يوليسيز» - سواء نجحت أو فشلت - من هذه الكتب التي تغير العالم؛ لأنه من اليوم فصاعداً ما من كاتب روائي يضع لنفسه أهدافاً جادة، يشرع في كتابة عمل أدبي قبل أن يكون قد أمعن النظر فيما كتبه جويس في «يوليسيز»، وقبل أن يكون قد وصل إلى تقديره الخاص - سلباً وإيجاباً - للأسلوب الذي استخدمه جويس في روايته، (ديمغ، ١٩٧٠: ١٢٩). وأما «ت. س. إليوت» فقد نحا نحواً أكثر ميلاً إلى التنبؤ، وأعلن أمام «فرجينيا وولف» بأن «يوليسيز» قد دمرت القرن التاسع عشر كله» (اليوميات ٢: ٢٠٣). من جانبها رأت «وولف» أن الرواية «كتاب ينطوى على جهل مطبق، وبعد مقيت عن التهذيب ... كتاب كتبه عامل علم نفسه بنفسه ... فجاء متمحوراً حول ذاته، مفعياً بالنرجسية، مغرقاً في الرغبة في الظهور، فقط يعوزه الذوق، صامداً دون تحفظ، باختصار: عمل مقزز» (١٨٩). على أننا يمكن أن نفهم من هذا النقد أن «وولف» كانت

تظهر نفورًا حقيقياً من الرواية بقدر ما كانت تظهر غيظاً دفيناً من منافس قدير ظهر فجأة على الساحة. وبناء على توصية من «إليوت» فكر «آل وولف» في نشر الرواية في عام (١٩١٨) في دار النشر الصغيرة التي كانوا يمتلكونها، والتي كانوا يسمونها: «هوجارث للنشر»، ولكنهم رفضوا آخر الأمر، ومن المحتمل أنهم رفضوا النشر بسبب طول الرواية، والأكثر احتمالاً أنهم رفضوا لأنهم عجزوا عن العثور على صاحب مطبعة يعكف على طباعة مخطوط مُعرّض في النهاية لقرار حظر بسبب فحش محتواه. استقبلت «وولف» حماس «إليوت» للرواية، والذي كان استقبلاً يدل على خبرة الرجل وعلمه، بشيء من الفطور. كتبت في مذكراتها: «لم يقل «إليوت» شيئاً... ولكني خمنت أنه كان يقصد أن ما كتبت أكتبه ربما كتبه السيد «جويس» بطريقة أفضل» (٦٩). كانت «وولف» ترى - منذ البداية - أن منهج «جويس» التجريبي منهج مثير، فليس من شك في أن تجربة «جويس» قد أثرت على «وولف» حين كتبت رواية «المسز دالواي» (١٩٢٥). كانت «وولف» أيضاً مستعدة للإقرار بعبقرية «جويس» اتكاءً على اعتراف نقاد ثقات آخزين مثل: «إليوت» الذي كانت تحترم آراءه. وعلى الرغم من هذا وضعت «وولف» يدها على جانب لم يحقق لها الرضى فيما كتبت «جويس» (وما كتبه «ريتشاردسن» أيضاً)، وهو نكوصه عن وصف العقل الغارق في الذات، المخفق في الإمساك بها كانت تقول: «إنها القدرة على النفاذ إلى أعماق الوعي، ونسبية الهوية».

كان ترتيب «وولف» الثالثة بين أربعة أبناء (فانيسا وثوبى وفرجينيا وإدريان)، وُلدت للكاتب «لفلى ستيفن»، من أهم محررى «القاموس القومى للسيرة»، وزوجته الثانية المدعوة بـ: «جوليا دكورث»، وقد حيل بينها وبين دخول جامعة كامبردج التي تعلم فيها أخوها؛ بسبب جنسها، وبدلاً من ذلك اعتمدت على القراءة النهمّة لكل ما وجدته في مكتبة والدها، وفي الخامسة عشرة كانت تعاني من أول نوبة انهيار عصبي من النوبات الكثيرة التي كانت تواجهها بعد ذلك؛ بسبب الضغط العاطفى الذى تحكم فيها بعد وفاة أمها في عام (١٨٩٥)، وأختها من أبيها في عام (١٨٩٧)، وبسبب طلاق أبيها من أمها، وبسبب نظرات أخويها لها كأنثى، وأما السنوات التى تلت ذلك فقد تخللتها فترات اعتلت فيها صحتها، واستولى عليها الاكتئاب والرغبة في الثورة والتمرد على استحقاقات عاطفية لرجل كانت تذكره بعد ذلك بشيء من الاضطراب في المشاعر بوصفه «أباً طاغية». وعندما قضى في عام (١٩٠٤) انتقل «آل ستيفنز» بسرعة من

منزل العائلة في «كنجزتون» إلى ضرب من الاستقلال غير المألوف في «بلومزبري». وأصبحت «وولف» وهى طفلة تعيش وسط عدد من أبرز رجالات العصر الفكتوري ونسائه، وعندما كبرت تجلت طاقاتها الذهنية الجبارة في الحجاج الذى كان يتحدث بينها وبين أخيها «ثوي» وزملائه في جامعة كامبردج حول الفن والسياسة (وكان منهم «إي. إم. فورستر»، و«لايتون سترأكي»، و«جون ماينارد كيتز»، و«ليونارد وولف» الذى أصبح زوجها فيما بعد). انضمت «فرچينيا وولف» إلى ما أصبح يُعرف بـ: «جماعة بلومزبري»، وتعرضت هى وجماعتها لهجوم شديد فى أثناء ذلك المناخ المفعم بالحجاج السياسى فى منتصف عشرينيات القرن العشرين؛ لأن الناس كانوا يتهمونهم باعتراف أيديولوجيات إقصائية نخبوية. نال ذلك من شهرة «وولف» رغم أنها كانت ترفض أى إقرار بتأثير ذلك على كتاباتها. ولكن إحساسها بهويتها ككاتبة كان يزاد، وكانت تريد أن تدعم هذا الإحساس خلال السنوات التى وقعت بين رحيل أبيها وزواجها من «ليونارد وولف» فى عام (١٩١٢)، فقررت ألا تقلل من شأن المناخ الخلاق الذى أتاحته جماعة «بلومزبري» فى مجال النقد الأدبي. والحق أن تأثير أعضاء جماعة «بلومزبري» على «وولف» ربما كان تأثيراً مزدوجاً فى النهاية؛ تجلّى على الصعيد النفسى حين انتررت بهم على تحمل الحياة بعد رحيل أخيها «ثوي» بمرض التيفود فى عام (١٩٠٦)، وعلى الصعيد الإبداعى حين ركز أعضاء هذه الجماعة على حرية التفكير التى شغلّت قسماً أكبر من حجاجهم من أية عقيدة جمالية يتقاسمونها. كانت «وولف» تطرح قضايا حول علاقة الفن بالحياة فى مقالاتها التى كانت ترسلها بانتظام إلى جريدة «الجارديان» و«ملحق التايمز الأدبي» فى ذلك الوقت، وكانت هذه القضايا تستمد ثراءها من المناظرات الاجتماعية والسياسية والجمالية التى كانت تحدث بين أعضاء جماعة «بلومزبري».

وكانت «وولف» أيضاً تناضل من أجل الانتهاء من أول رواياتها، والتى توفرت على مراجعتها فى أثناء سنوات متعددة من الاهتزاز العقلى الذى لازمها. ظهرت رواية «الخروج فى رحلة بحرية»، وهى قصة تدور حول اكتشاف الذات، إذ تستيقظ «راشيل فنراك» الذاهبة فى رحلة إلى أمريكا الجنوبية مع أبيها وعمتها وخالها، على احتمالات تنطوى عليها حياتها الخيالية والفكرية، وما تعرضت له هذه الحياة من قمع بسبب استحقاقات عالم يهيمن عليه الرجال. وما أصبحت مخطوبة لكاتب واعد طموح، حتى تُلم بها حمى وتموت، وهى نهاية تترك سؤالاً محيراً فى انتظار الإجابة: هل اختصرت

«راشيل» عذاباتها واحتمالات حياتها بموتها المبكر، أم تجاوزت مخاوفها وقبورها؟ هو لغز تركته «راشيل» جعل «لايتون ستراتي» يقر ويعترف بأن الرواية تجاوزت ما ألفه الفكتوريون في كتاباتهم تجاوزًا كبيرًا (انظر: ماجومدار وماكلورين، ١٩٧٥: ٦٤). في الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية نلمس شيئًا من «وولف» نفسها: «راشيل» يمكن مقارنتها بـ: «وولف» الشابة في عشقها المقموع لمعانقة الخبرة الحسية، وخطيب «راشيل» المدعوب: «تيرنس هيوت»، الذي كان يخطط ليصبح كاتبًا روائيًا، كانت له رؤية خبراتية تشبه خبرة «وولف» الخبراتية، فعندما يقول مثلًا: «في حين نكتب نحن كتاب الرواية من الرجال عن المرأة، فإننا لا نزال نجهل أسرار الأمور عنها، لا نعلم كيف تحيا ولا كيف تشعر، ولا ماذا تفعل بالضبط» (الخروج في رحلة بحرية: ٢٤٥)، فإنه يعبر عن تعاطف مع الحياة اليومية التي يحياها النساء، وإحساس بالذات لم يبرح «وولف» طوال حياتها سواء في كتاباتها الروائية أو غير الروائية. وأما عنقه بين الحين والحين فيعبر عن أنه لم يكن مجرد مطية رمزية ترمز بها «وولف» إلى آرائها، ولكنه عندما يقول لـ: «راشيل»: «يوجد شيء فيك لم أستطع فهمه» (٢٤٥)، ورغبته في «كتابة كتاب عن الصمت، ... أو عن الأشياء التي يسكت عنها الناس» (٢٤٩)، يتسق ذلك مع هوس «وولف» نفسها بقدرة الشخصيات على المراوغة، وسعيها إلى البحث عن أشكال لكتابة الرواية تتسع للتعبير عن كل ما هو مسكوت عنه في حدوده الأعرافية.

وفي النهاية يصدر «دوكورث» رواية «الخروج في رحلة بحرية» في عام (١٩١٥)، ويصدر معها رواية أخرى كانت - أيضًا - أول رواية تكتبها امرأة أخرى هي «دوروثي ميللر ريتشاردسن» بعنوان: «أسقف مدبية»، وكانت بمنزلة الجزء الأول من رواية لها بعنوان: «رحلة حج» تتألف من ثلاثة عشر سفرًا، عبارة عن وصف تخييلي أنجزته الكاتبة من خلال بطلتها «ميريام هندرسن» التي تسرد قصة حياتها المليئة بأمال محبطة، وجروح غائرة، ونوبات اكتئاب متلاحقة، وعمل شاق، وإصرار إبداعي ميز حياتها الممتدة من ثمانينيات القرن التاسع عشر وحتى عام (١٩١٢).^(٣) وُلدت «ريتشاردسن» لأسرة ميسورة من أسر الطبقة المتوسطة في مدينة «أبنجدون» بالقرب من «أو كسفور» في عام (١٨٧٣)، لها ثلاث أخوات أخريات، ولكن أباهما كان يعاملها على أنها «الولد» في البيت أو «ولد» الأسرة، وتلقت تعليمها في «دار ساوثورو»، حيث درست الأدب والمنطق، وتعلمت الفرنسية والألمانية، وألّت بطرف من مناهج البحث في علم النفس

التي كانت جديدة في ذلك الوقت، ولكن الأحوال كلها تبدلت بعد أن ضربت الأب أزمة مالية أتت على استثماراته الضعيفة، وقررت «ريتشاردسن» وهي في السابعة عشرة أن تكسب قوتها من عرق جيبتها، فعملت مدرسة في مدرسة في «هانوفر» في ألمانيا، وبسبب المرض العقلي الذي بدأ يظهر على الأم، عادت «ريتشاردسن» بعد ستة أشهر لتعمل مدرسة في شمال «لندن»، وفي عام (١٨٩٣) اضطر الوالد إلى إعلان إفلاسه فانتقلت الأسرة إلى «تشسويك»، ووجدت «ريتشاردسن» عملاً كمربية أطفال، وفي عام (١٨٩٥) انتحرت الأم: قطعت رقبة نفسها بسكين مطبخ فيما كانت تقضى إجازة قصيرة مع ابنتها في «هاستنغز».

اضطربت حياة «ريتشاردسن» من رعب المشهد، فشدت الرحال إلى «لندن»، لتعمل سكرتيرة لطبيب أسنان في شارع هارلي، كانت ساعات العمل طويلة ومملة، ولكن طبيعة العمل نفسها كانت تقوم على نظام وترتيب كانت تنوq إليها في حياتها مع أسرته. أضف إلى ذلك أن الوظيفة وفرت لها الاكتفاء المادي من خلال المرتب القليل الذي كانت تنقضاه، أقامت في فنادق «بلومزبري» الرخيصة، ووجدت متعة في تلك الإثارة التي وجدتها في حياتها على هامش البوهيمية الجمالية الاجتماعية والسياسية التي كانت تتميز بها المدينة في أواخر تسعينيات القرن التاسع عشر، رغم أنها رفضت الانضمام إلى أية جماعة من تلك الجماعات ذات التوجه الاجتماعي أو الروحي أو المنادية بحق المرأة في الاقتراع، نظريات شغلت جزءاً من وقتها، ولكنها ظلت غلصة أشد الإخلاص لتلك الفردية الاجتماعية والعاطفية التي كانت مضطرة إليها اضطراراً في أول الأمر. أثمرت تلك السنوات العجاف الساحرة سياقاً مواتياً استثمرته في كتابة الأجزاء الوسطى من رواية «رحلة حج»: قصائد غنائية في عشق مدينة تعلقت روح بطلتها «ميريام» بشوارعها التي تحلب الأبواب دون أية استحقاقات، تعلق تجاوز دائرة معارفها وأصدقائها العابرة في حياتها المدنية. ولكنها تخرج بثلاثة أصدقاء يتمكنون من عقلها وقلوبها: «بنجامين غراد»، الساكن الذي يتقدم لطلب يدها، و«فيرونیکا لزل» جونز» الصديقة القريبة من قلبها التي تتحمس لتشجيعها على الزواج من «غراد»، و«ه.ج. ولز»، زوج صديقة لها من أيام المدرسة، توطدت العلاقة الفكرية بينه وبين «ريتشاردسن»، فكانت علاقة طويلة حية بالجدل، وكانت معاركها العقلية، ومشاجرات الرأي بينها، وخاصة حول موضوعات بعينها مثل: «الفايبة» و«النسوية» و«الواقعية الأدبية» مما أشعل طاقاتها، وأعاد إليها الرغبة في الكتابة.

اضطربت حياة «ريتشاردسن» العاطفية أيضا اضطراب، وأضيفت إلى هذا الاضطراب العاطفي ضغوط عصبية سببها ذلك الحمل الذي لم تكن تخطط له ولا ترغب فيه، ثم إقدامها على الإجهاض بعد ذلك، ثم اضطلاعها بأعباء كثيرة كلفتها الكثير من الجهود الذهنية والبدنية، أصبحت بسببها قريبة من الانهيار. كتبت في عام (١٩٣٤) لـ: «سيلفيا بيتش» تقول: إنها لبثت عددًا من السنين تخطط لكتابة رواية عن عزلة المرأة (رحلة إلى الجنة: ٢٨١)، قررت ترك العمل في عيادة طبيب الأسنان، وقررت أن تكسب عيشها من الكتابة. انفصلت عن «ولز»، وبعد زواج «غراد» و«لزلى جونز» انتقلت لتعيش (بين عامي ١٩٠٨ و١٩١٢) بين أفراد مجتمع من الصحابيين في «سكس»، تعكف على كتابة مُسودات ومشاهد ومقالات لجريدة «ساترداي ريفيو» فيها كانت تشرع في كتابة الرواية التي خططت لها. شعرت في البداية بالإحباط بسبب عجزها عن تصوير الموضوع الذي كانت تريد تصويره في روايتها: امرأة شابة تناضل من أجل تحقيق هويتها في خضم سيطرة ذكورية في كل اتجاه في مجتمع الفترة المتأخرة من العصر الفكتوري، حاولت أكثر من مرة ولم تُرق لها المحاولات الأولى، وقتشت في الذاكرة فاستعادت ما تعرفه عن الرواية، إنها تقول: «بدلًا أن متطلبات الشكل الروائي متطلبات ثانوية، تأتي في المرتبة الثانية بعد شيء لم أستطع تحديده في ذلك الوقت، كما بدت لي النهايات مفتعلة، لا تنسجم مع التجربة نفسها» (رحلة إلى الجنة: ١٣٩)، وفي النهاية، وتحديدًا في عام (١٩١٣)، كتبت «أسقف مديبة»، لترفض من خلالها الشروط الأعرافية التي تتمحور حول الحبكة والشخصية، ليصبح التركيز الأكبر على وجهة نظر بطلتها التي تروى سيرتها الذاتية. وصفها «إدوارد جارنت» الذي قرأ الرواية ووافق على نشرها في دار نشر «دوكورث» بأنها ضرب من «الانطباعية النسوية» (فروم، ١٩٧: ٧٧).

صدرت الأجزاء الأولى من رواية «رحلة حج» بسرعة، وفي الوقت الذي كانت فصول الجزء الذي عنوانته بـ: «الفترة الفاصلة» تُنشر بانتظام في مجلة الأدب الطليعي التي كانت تُسمى «لتل ريفيو»، متزامنة مع فصول رواية «يوليسيز» لـ: «جيمس جويس»، كانت «ريتشاردسن» في أوج شهرتها كرائدة للرواية السيكلوجية الجديدة. وفي نهاية عشرينيات القرن العشرين أصبحت «دوروثي» تستغرق وقتًا أطول في كتابة الأجزاء المتبقية من الرواية، وبدأ اليأس يتسرب إلى جمهورها؛ لأن حياة البطلة «ميريام» لم تصل إلى نهاية (خاصة: عندما تحقق البطلة في قصة استمرت فترة طويلة، أو يؤول مشروع

زواجها إلى فشل محبط، وعندما نشر «ج. م. دنت» رواية «رحلة حج» بجميع أجزائها في عام (١٩٣٨)، بما فيها الأجزاء الأحد عشر التي كانت قد نُشرت في السابق مضافاً إليها الجزء المعنون بـ: «دمبل هل»، بدأ القراء يدركون أن الجزء الأخير هو الذى بين أيديهم الآن. وأحاط بـ: «ريتشاردسن» الإحباط بسبب عجز القراء عن فهم مشروعها السردي، واستمرت تعمل في الجزء الثالث عشر والأخير المعنون بـ: «ضوء القمر في مارس» والذى ينتهى بـ: «ميريام» إلى نقطة اللقاء مع «ألان أودول»، الفنان الذى تزوجته في عام (١٩١٧) وقد صدر هذا الجزء بعد وفاة المؤلفة في عام (١٩٦٧). كانت «ريتشاردسن» أكبر من «جويس» و «وولف» بعشر سنين، ومع ذلك عاشت بعدهما بست عشرة سنة.

الحداثة والرواية:

أرى أن مهمة تقديم أية لحظة من لحظات التاريخ الأدبي مهمة انتقائية بالضرورة، وهناك عدد كبير من الكتاب الذين كان لهم تأثير واضح وإضافات ظاهرة للرواية الحداثيّة خلال العشرينيات والعشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ونحن نتناولهم في الصفحات التالية، ولكن الصفحات التالية لا تكفى لحديث مفصل بالحجم المطلوب عن كل واحد منهم. كان «هنرى جيمس» و «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس» من رواد ما يسمونه بـ: «الواقعية الجديدة» في الرواية، بينما رأينا كيف أصبح «آرنولد بنيت» و «ه. ج. ولز» و «جون جولزورثي» معروفين بعدائهم لهذه «الواقعية الجديدة»، وكيف ناصبها العداء أيضًا - وإن كل على طريقته - «إي. إم. فورستر» و «د. ه. لورنس» و «ووندهام لويس» الذين راخوا باستمرار بطورون - عن وعى - أدوائهم، واستراتيجياتهم، واستقلالهم عن أعمال «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» التى كانوا يرون أنها مغرفة في الذاتية، مهمومة بالتأمل الداخلى، مستغرقة في وصف الذات، وفي الوقت الذى كان يصرى فيه هؤلاء الكتاب جميعاً أنهم يتجون نثرًا «حداثيًا» جديدًا، لم يكن أحد منهم يعد نفسه «حداثيًا»، وهو معيار أدبي نقدى طوره الأكاديميون واستخدموه بعد ذلك. ليس هدف هذا الدليل الذى بين أيدينا الآن أن نكرر ما كتبه المحللون من مراجعات ونصوص نقدية حول الأفكار والحركات

الحدائية، وهى مراجعات ونصوص متاحة للجميع، ولكن الهدف من هذا الدليل هو مساعدة القارئ في الوقت الحاضر على أن يضع فهمه للرواية في مبتدأ القرن العشرين في إطار البيئة التى نشأ فيها «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، والطريقة التى كانوا يفكرون بها، والتجربة التى خاضوها وأسفرت عما أسفرت من أعمال روائية. سوف نستكشف - إذن - في الفصول التالية كيف تطورت مبادئهم الجمالية، وهمومهم فيما يتصل بالموضوعات التى يتناولونها، ونسعى إلى وضع هذه الأمور كلها في سياق الأفكار الاجتماعية والتاريخية والفلسفية والفنية التى كان لها التأثير الأهم. في الوقت نفسه أمل أن أظهر مواقعهم النسبية داخل السياسات الرسمية والاجتماعية للتطليعيين في العشرينات والعشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، وأن أعمل على تشجيعك (أيها القارئ الكريم) على التفكير الناقد ليس فقط في الإمكانات التى طرحها اتساع أفق الرواية بفضل جهود «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، ولكن أيضًا في مشكلات هذا التطور في خضم هذه الحدائث الأدبية الناشئة.

الحدائثة:

شهدت الفترة الأولى من القرن العشرين ثورة عالمية في مجال الفنون، من علاماتها أن منظومة كبيرة من الجماعات الثقافية والحركات الجمالية والكتاب المستقلين والفنانين سعوا إلى تعزيز علاقاتهم مع الواقع وتغيير هذه العلاقات، وسعوا كذلك إلى تعزيز تصويرهم لهذا الواقع وتغيير الطريقة القديمة في تمثيل هذا الواقع، مصطلح «الحدائثة» يمثل هذا الضرب من الاندماج الذى لا يكف عن المراجعة بين تلك التجارب الجمالية الممعة في التنوع؛ وصولاً إلى الأسلوب الشامل، أو المزاج الاجتماعى والسيكولوجى لعصر يمكن أن نصفه بأنه عصر «الحدائثة»، ويتفق الجميع على أنه يقع في الفترة بين (١٩١٠) و (١٩٣٠). في كتابها المرجع يصنف كل من «برادبري» و «ماكفسارلان» الحدائثة بأنها: «فن يتجه عالم يمضى في طريقه نحو التحديث لا يلوى على شيء، عالم يتسم بالتطور الصناعى المطرد، والتكنولوجيا المتقدمة، والمدن والعلمانية وجميع الوسائل التى تمثل الحياة الاجتماعية لجهازة ما»، وفي الوقت نفسه هي: «فن ينتجه عالم

رحلت عنه الكثير من ضروب اليقين التقليدية، وتبخرت عن سمائه تلك الثقة الفكتورية ليس فقط في التقدم، ولكن أيضًا في وضوح الواقع ووجوده نفسه» (برادبرى وماكفارلان ١٩٧٦: ٥٦). ويتتج هذا الوضع المزودج تناقضًا مركزيًا؛ فبالاعتماد على سياق ومنظور يمكن النظر إلى «الحداثة» على أنها دافع إبداعى مفعم بالقوة إلى «التجديد»، من خلال قطيعة متعمدة مع الأعراف الفنية الباعثة على الإحباط التى يمتلئ بها الماضى القريب، ومعانقة الحديث، أو على أنها ضرب من أدب الأزمة والاضطراب التى تضرب الشعوب فى بعض الأحيان، تسمى دون طائل إلى التأكيد على سلطة الفن فى إسباغ الشكل على عالم فقد كل صلة له بالنظام والاستقرار. ولأن «الحداثة» تعنى - ضمناً - حساسية ثقافية أكثر مما تعنى فترة معينة فى الزمن، فإنها ليست - بيساطة - قابلة للتبادل مع مرجعيات تاريخية صارمة، مثل «أوائل القرن العشرين» أو «العشرينيات»، وإن كانت تتداخل معها. إن مصطلح «الحداثة العليا» يشير - بصفة خاصة - إلى التفسير المرجعى للتجربة الأدبية «الأنجلو ساكسونية» بين الحروب العالمية، التى تتسم بالقطيعة مع الأشكال المباشرة للتمثيل فى اتجاه التجريب الأرحب وفى اتجاه الموضوعية والانعكاس الذاتى. مثل هذه الشكلية الجمالية تنتهى - نمطياً - مع الأعلام المرجعية مثل: «إزرا باوند» و«ت. س. إليوت»، وأيضًا «جويس» و«وولف». النتيجة من وجهات نظر نقاد ما بعد البنيوية والنسوية، وما بعد الاستعمار، أن مفهوم الحداثة تم الإقرار به الآن بصورة كبيرة لكى يكون مفتوحًا على تفسير أكثر رحابة، وإعادة تعريف أكثر اتساعًا من هذه القراءة التى تم الإقرار بها من قبل. (انظر: «برادبرى» و«ماكفارلان»، ١٩٧٦)؛ و«فولكنر»، (١٩٧٧)، و«ليفنسون» (١٩٨٤) و«آيستنسون» (١٩٩٩)؛ و«كيم سكوت»، (١٩٩٩)، و«نيكولز» (١٩٩٥)، و«جولدلمان» (٢٠٠٤).

أكثر ما يثير العجب فى تاريخ الرواية الحداثية (والقصة الخيالى الحداثى بصفة عامة) درجة انعكاس الذات فى هذه الرواية، وبصفة خاصة فى حجم التنظير الذى ظهر لتبرير «حداثتها»، على سبيل المثال: كانت «وولف» مشهورة بأنها ناقدة أدبية محترفة فى حياتها كشهرة بأنها كاتبة روائية، وكانت «وولف» تكتب كثيرًا لتشرح كيف تكتب، وكيف تمر عمليات القراءة والكتابة عندها بمراحل معينة. لقد بدأت فى عام (١٩٠٤) تكتب تحت

اسم: «فرجينيا ستيفن»، (تزوجت «ليونارد وولف» في عام ١٩١٢) - مقالات خفيفة لمجلة أسبوعية دينية اسمها: «الجارديان»، ومراجعات تراجمية لمجلة أخرى اسمها: «مجلة كورنيل»، حيث كان أبوها: السير «لزلى ستيفن» يقوم على تحريرها. ولكنها لم تلبث أن ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بـ: «ملحق التاييمز الأدبي»، وهى المجلة التى كتبت فيها ما يزيد على مائة مقال نشرتها دون أن توقع باسمها، أغلبها مراجعات لكتب أو آراء. ثم اشتدت وطأة الاكتئاب على الكاتبة؛ بسبب القيود التى فُرضت على التعبير الحر عن وجهات نظرها وآرائها من قِبَل رئيس التحرير «بروس ريتشموند»، فبدأت ترسل كتاباتها إلى صحف أدبية ومجلات أخرى مرموقة، منها: «الأمة والأنتيوم»، وخلال هذا العمل كانت مضطرة إلى أن تقرأ وتتأمل الكثير من الأعمال من العصر الإليزابيثي إلى العصر الحاضر، مما كان سبباً في قوة تكوينها المعرفي، وعوناً لها على التفكير المنهجي حين كانت تراجع التاريخ الأدبي، وحين كانت تدبج المقالات التى كان يُنشر أغلبها في مجلة «القارئ العادي»، وقد نُشرت هذه المقالات والمراجعات التى أدارتها الكاتبة حول استراتيجيات القراءة والكتابة والنقد الأدبي، في دار «هوجارث للنشر» التى كان يملكها «آل وولف» بين عامي (١٩٢٥) و (١٩٣٢). لقد صدر لها الكثير من المقالات، وكانت لا تمل الحديث في رسائلها ومقالاتها وسجلاتها اليومية عن موضوع الأدب وشكله. وبعد وفاتها نشر لها «ليونارد وولف» مجموعة من المقالات والدراسات منها: «موت الفراشة» في عام (١٩٤٢)، و «اللحظة ومقالات أخرى» في عام (١٩٤٧)، و «سرير موت الكابتن» في عام (١٩٥٠)، و «الجرانيت وقوس قزح» في عام (١٩٥٨).

وليس من شك في أن «وولف» الكاتبة الروائية تتفوق على «وولف» الناقدة في ميزان الشهرة الأدبية؛ الدليل على ذلك أن أعمالها النقدية لم يلتفت إليها أحد إلا مؤخراً جداً، أو ربما لم تحظ أعمالها النقدية باهتمام كبير، فيذكر لها النقاد مجموعات من المقالات مثل: «القصة الحديثة»، و «السيدة بنيت والسيد براون» وهى مقالات كانتها البيانات الرسمية التى تدشن للرواية الحديثة، وتضع لها النظريات، ويذكر لها النقاد أيضاً مجموعة من المقالات السردية بعنوان: «حجرة تخص المرء وحده»، وهى أيضاً بمثابة البيان الرسمي الذى يدشن للحركة النسوية الأدبية في القرن العشرين. تغير ذلك مع نشر الطبعة الجديدة الشاملة لمقالاتها التى قام بتحريرها «أندريه ماكنيل» في عام (١٩٨٦)، و «راشيل باولي» في عام (١٩٩٢، ١٩٩٢ ب)، وما تلا ذلك من نهضة في

الدراسات النقدية التي ركزت أكثر ما ركزت على ما تنطوي عليه مقالاتها فيما يتصل بهوية «وولف» المرجعية في الأدب الإنجليزي («روزنبرج»، ١٩٩٥، «بروسنان» ١٩٩٧، «دسنير»، ١٩٩٧، «روزنبرج وديينو»، ١٩٩٧، «جوالتيرو» ٢٠٠٠). اليوم ينظر النقاد إلى تجربة «وولف» في كتابة المقال، ووجهات نظرها حول القراءة والكتابة التي حملتها مقالاتها ورسائلها وكراساتها وصفحات مفكرتها، على أنها جزء مما يمكن أن يكون عاملاً مساعداً على فهم اهتمامها بالتعبير عن الوعي «الحدائي»، وشكل الكتابة الحديثة، لتكشف عن رفض استراتيجي للحدود المصطنعة بين الأنواع الأدبية، والتقسيمات المتدعة التي تفرق بين أدب الرجل وأدب المرأة، وهي حدود وتقسيمات يشبه بعضها بعضاً إلى حد بعيد في تصورات «وولف» لفن القصة والنقد، وتصوراتها حول: الرواية والشعر والتاريخ والسيرة الذاتية.

بدأت «دوروثي ريتشاردسن» تكتب مقالات ومراجعات لكتب في الوقت نفسه الذي بدأت فيه «وولف» (١٩٠٤-١٩٠٥)، ولكن «دوروثي» كانت تحصل على مرتب سكرتيرة، أي: أكثر قليلاً من جنيه إسترليني واحد في الأسبوع، وكان «دوروثي ريتشاردسن» كانت ترجع صدى ما تطرحه «وولف» في كتاب «حجرة تخص المرء وحده» من أن الكتابة يمكن أن تكون وسيلة من وسائل استقلال المرأة. كانت تقول: «حين بدأت أعمل بالترجمة والصحافة كصحفية حرة، شعرت بالانعتاق من العمل الروتيني الذي لم يلهم كل طاقاتي التي أعرفها في نفسي، الطاقات الأساسية التي هي وجودي كله»، وكتبت عن اللحظة التي قررت فيها أن تكسب عيشها من قلمها: «أصبحت المائدة الصغيرة التي كنت أكتب عليها في حجرتي الصغيرة هي مركز حياتي كلها» (رحلة إلى اللجنة: ١٣٩). لم تكن «ريتشاردسن» غزيرة الإنتاج في مجال النقد مثل «وولف»، كانت تكتب في موضوعات شتى (بدءاً من النقد النسوي ومروراً بالروحانيات والموضوعات الاجتماعية والأدب والسينما، ووصولاً إلى النباتين، وانتهاءً بالعمل في طب الأسنان)، كل ذلك لكي تضمن لنفسها دخلاً ثابتاً يكفيها مؤونة الكتابة في الرواية. تتشابه - مع ذلك - نظرياتها حول الكتابة والقراءة في كل أعمالها الثرية التي أنتجتها: نلمس ذلك في مناقشاتها حول الخطاب الذي يدور حول النوع، وحقيقة «النسوية» كما يظهر في كتابها المعنون بـ: «النساء والمستقبل» الصادر في عام (١٩٢٤)، وكتاب: «النساء في الفنون» الصادر في عام (١٩٢٥)، وعمودها التي كانت تكتبه بانتظام لجريدة السينا الطليعية

التي كانت تسمى: «كلوز-أب» بين عامي (١٩٢٧)، و (١٩٣٢)، وحتى في مقدمتها التي كتبها لروايتها الضخمة «رحلة حج» في عام (١٩٣٨)، ونلمس ذلك أيضًا في تصوراتها وآرائها في العلاقة بين الكاتب «الحدائي» وقارئه «المثالي» وهي تصورات وآراء ضمنتها في كتاب بعنوان: «حول الترقيم» الصادر في عام (١٩٢٤)، وكتاب: «مغامرة من أجل القراءة» (١٩٣٩)، وفي مراجعتها لرواية «جويس» المعنونة بـ: «فينيجانز ويك». نستطيع أن نقول أخيرًا: إن هذه الجهود النقدية والفكرية قد استفاد منها النقاد المحدثون («كيم سكوت» في عام (١٩٩٠) و «فرايرج»، و «ماركوس ودونالد» في عام ٢٠٠١)، في إلقاء الضوء على الحيل النسوية والجمالية في رواية «رحلة حج»، وهي الرواية ذات الثلاثة عشر سفرًا، والتي استغرقت من حياة «ريتشاردسن» عشرين عامًا، في خضم تحديثها للتعريف الذكوري للأدب الواقعي والرواية الحدائية.

أما «جيمس جويس» فكان حدائياً رغم أنه لم يكتب كثيرًا عن جماليات الحدائية. أتاح له الدعم المالي الذي قدمته له «هاريت شو ويفر» بدءًا من عام (١٩١٧) أن يشغل نفسه بفنه الإبداعي دون غيره. كتب عددًا من المقالات عندما كان طالبًا في الكلية الجامعية في «دبلن»، وكانت هذه المقالات تُقرأ بوصفها مثقلة بالتنبؤ بالمهوم الموضوعاتية والشكلية التي أعاد صياغتها ثم تخلص منها أو اهتمدى بها فيما كتب من قصص خيالي بعد ذلك، ونذكر من هذه المقالات النقدية مقال يسميه «الدراما والحياة»، وهو عبارة عن بحث يدافع فيه عن الأعمال الدرامية التي كتبها الكاتب المسرحي النرويجي «هنريك إبسن»، ومقال له بعنوان: «يوم الحشد» في عام (١٩٠١)، كتبه لمجلة الكلية، ويهاجم فيه النزعة الإقليمية التي شاعت في المسرح الأيرلندي المعاصر، والمشهد الثقافي الأيرلندي بصفة عامة. تسبب «جويس» في قطيعة بينه وبين الرأي الكاثوليكي والقومي السائدين؛ بسبب حجاجه الهجومى المثير للمشكلات، ولكن الجامعة ما لبثت أن منعت هذه المقالات، مما شجع الطالب الشاب، مبكر النضج، على تبني موقف العزلة الفكرية المقيتة في أثناء مشهد ثقافي كان - في واقع الأمر - أكثر انفتاحًا وتقدمية - من الناحية الفكرية - مما توحى به شهرته بعد ذلك بوصفه أكثر أبناء أيرلندا تمرّدًا وانفلاتًا. فإذا قارنا بين مقال «جويس» الذي كتبه في عام (١٩٠٢) عن الشاعر الأيرلندي «جيمس كلارينس مانجان» الذي عاش في القرن التاسع عشر، والنسخة المعدلة لهذا المقال، التي ألقاها كمحاضرة في

الجامعة الشعبية في «تريستي» في عام (١٩٠٧)، إضافة إلى المحاضرتين اللتين ألقاهما حول «دانيال ديفو» و«وليام بليك»، بعنوان: «المثالية في الأدب الإنجليزي»، اقترينا من فكره الناضج، وموقفه النقدي المتطور، بعيداً عن الإغراءات الباكورة لتبنى الجمالية المجردة اتجاه واقعية حدائية تتحد فيها الرؤية الفنية بقدر كبير من المادية الحذرة.

ليس من شك في أن «چويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» كانوا يرون أنفسهم من كتاب الرواية المتمكنين من هذا الفن، والقارئ مضطر إلى أن يقر بهذا الواقع إذا أراد أن ينظر إليهم بوصفهم «مفكرين نقديين»، أو «مفكرين يكتبون النقد»، على سبيل المثال: كانت «وولف» تحذر - بشدة - من أية فرضية فحواها أن ما تكتبه من نقد يقدم دليلاً على أهدافها حين تكتب القصة، أو يصبح شرحاً لأغراضها الفنية عندما تبدع رواية، وهى تعلن أن: «الرواية ما هى إلا انطباع، وليست جدلاً من الجدل» (خطابات «فرچينيا وولف»: ٩١)، هو إذن تحذير غامض ولكنه مشروع. وحين نتأمل ما كتبه الثلاثة («چويس» و«وولف» و«ريتشاردسن») من فكر نقدي حول قضايا الشكل الأدبي والتاريخ والجمال، لا ينبغي أن نسعى إلى النظر إلى رواياتهم على أنها مجرد مطايا لهذا الفكر الذى كتبوه؛ فقد كانوا كتاب رواية ونقاداً من ذلك النوع الذى يقاوم التنظير؛ فعندما كان «چويس» يتحدث عن المبادئ الجمالية فى قصصه، كان يتحدث عنها بكثير من السخرية والتجاهل، وكانت «دوروثى ريتشاردسن» ترى أن كل تنظير جمالى ودينى وعلمى وفلسفى من تجليات الفهم الذكورى للعالم (وهو فهم لا تقرأه!). فى الوقت نفسه كانت «وولف» تهاى - بقوة - بين ذاتها وما كانت تسميه: «القارئ العادي»، وترفض أن تتخذ موقف الكاتب المرجعى الثقة وهى تمارس النقد الأدبى وتكتبه، وإنها كانت تقدم نفسها بوصفها من هواة الأدب، ومن هواة النقد الذين يتلمسون طريقهم خلال جملة من الأفكار التى لا قيمة لها، والحكايات التى لا تقدم ولا تؤخر. طرح الثلاثة - بشيء من النشاط - قضايا حول التاريخ الأدبى، والنظرية الجمالية، والاستراتيجية الفنية عبر كتاباتهم النقدية والقصصية. كان كل كاتب منهم يشعر أن الرواية قد وصلت إلى لحظة الأزمة؛ تخلفت أعرافها النوعية، وحدثت القطيعة بينها وبين التعبير الصادق عن الشخصيات والأحوال المتصلة بالعصر الجديد؛ تقاسم الثلاثة وعياً عميقاً بغياب

العلاقة بين الفعل الاجتماعي أو اللغة، وأحوال الوعي الداخلية؛ وكان كل منهم يلزم نفسه بالاعتقاد بأن الفن في وسعه أن يكشف «الحقيقة» الكامنة وراء فرضياتنا المألوفة حول شكل الواقع والشعور به. ورغم ذلك .. وفيما أصبحت إفاداتهم النقدية حول تمثيل العلاقة بين الفن والحياة بيانات رسمية واضحة تدشن للرواية الحدائية، فإنهم - في النهاية - يسألون أكثر مما يجيبون؛ فهم لا يقدمون نموذجاً ثابتاً أو مفهوماً نقدياً واضح المعالم حول «الرواية الحدائية» ويظهر مباشرة فيما يكتبون، وبدلاً من اعتناق نظرية واضحة حول الرواية، كان «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» يلزمون أنفسهم بضرب من الاستكشاف المستمر، والتفاوض الدائم حول حدود القصة «الحدائية» وإمكاناتها.

نسعى في الفصول التالية إلى السير في مسار يعتمد على التسلسل الزمني من خلال أنماط وتطورات وجهود قامت عليها تلك المحاولة المتصلة بالحدائية، نبدأ من ذلك الجدل الذي كان محتدماً حول مستقبل الرواية في القرن الجديد، والبحث عن واقعية بديلة في أعمال كل كاتب من هؤلاء الكتاب الثلاثة، فربما كان من أهم الحيل الفنية الماثرة في الرواية الحدائية هي تمثيل الوعي الذاتي لشخصية أو أكثر من شخصياتها دون سعي إلى تفسير هذا الوعي من مصدر خارجي، ونحن - في الفصل الثاني - سنقوم بدراسة الإنجازات المختلفة التي قدمها كل كاتب من الكتاب الثلاثة في سبيل دعم هذه الحيلة الفنية بالذات. ولكن هناك ما يمكن أن نقول: إنه لا يقل أهمية للرواية الحدائية عن تلك الأداة الأسلوبية، وهو ما كان «جويس» و«ريتشاردسن» و«وولف» مهمومين به غاية الأهم، أي: كيف السبيل إلى استيعاب العنصر المستمر بعد - أو عبر - زوال هذه التجربة الذاتية، وتوصيله. فرغم التغير المستمر والتدفق المدهش في حركة شخصيات مثل: «ليوبولد بلوم» و«ميريام هيندرسن» و«كلاريسا دالوي» من خلال تيار الوعي في كل منها، فإن الكتاب الثلاثة كانوا يؤمنون كل الإيمان بوجود إيقاع داخلي، ورباط وثيق بالحياة الحديثة، وإن كان هذا الإيقاع، وذلك الرباط يلوحان بين الفينة والفينة في مضاميات مختصرة، ولمحات موجزة. إن التركيز النابع من الذات - والذي تبرره الذات - على الرؤية الإبداعية التي تربط بين الفن والواقع، لمن أهم لوازم فهم الرواية الحدائية، وانشغالها بعلاقة الواقع المعيش والشكل الجمالي.

كان «جويس» و «ريتشاردسن» و «ولف» مشغولين بالأسلوب والشكل، ولكنهم كانوا مشغولين بأسلوبهم هم، والشكل الروائي الذي يتجونه هم، فقد كانت أعمالهم الإبداعية تحتل الجزء الأكبر من همومهم الفكرية، والنقد الروائي الذي يتجونه، والدارس للنقد الأدبي «الحدائي» يجد أن النقد الحدائي يدور حول نفسه، وأن التمحوّر حول الذات من أهم الموضوعات التي تشغل النقد الحدائي الأدبي. على أنه مع تراجع تأثير النقد الجديد الذي كان مهيمناً على الدرس الأدبي في الخمسينيات، وعودة الاهتمام بتأثير السياقات الاجتماعية والتاريخية، ازداد اهتمام الكتاب والنقاد بإعادة اكتشاف الأيديولوجيات المتعددة والمتصارعة التي يلتصقونها في الفكر الحدائي، والنصوص الحدائية. تكتب «بوني كيم سكوت» عن الحدائية في دراستها النسوية المهمة المعنونة بـ: «نوع الحدائية» والصادرة في عام (١٩٩٠)، «الحديث عن بنية العمل، والتجربة الشكلية نفسها، لم يعد كافيًا - على ما يبدو - كتعريف للحدائية؛ فالحدائية هي إعادة تشييد العقل والجسد والموقف الجنسي ومؤسسة العائلة والواقع والثقافة والدين والتاريخ» (١٩٩٠: ١٦). وسوف نرى كيف أن أعمال «جويس» و «ريتشاردسن» و «ولف» القصصية، وأعمالهم النقدية، تؤكد دائماً على الوحدة بين الشكل والمضمون، وأن رفض الثلاثة للأشكال التقليدية والموضوعات التقليدية في الفن إنما يعكس إحباطاتهم المتباعدة التي تسبب فيها نظام اجتماعي مهموم بالترقّة بين المرأة والرجل، وغارق في الجدل حول هذا الموضوع وغيره من الموضوعات الهامشية. على سبيل المثال وجدنا كيف كانت «ولف» وائدة من رواد النقد النسوي المرموقين، وكيف كانت أيضًا من رواد الحدائية في الرواية، وأن «ريتشاردسن» رفضت أعراف الكتابة المتكئة إلى «الجنس»، الشائعة في ضروب التمثيل الواقعي، وأن هذا الرفض يقضي إلى إعادة النظر في معيار المرجعية في الأعمال الأدبية كما تفهمها الحركة الحدائية، وتدفعها إلى جدل إشكالي يرتاب في قيمتها. إن الفصل الثالث في هذا الكتاب يستكشف تمثيل الوعي النسوي بصورة خاصة في أعمال «ولف» و «ريتشاردسن» و «جويس»، مثلما يستكشف تماهي الجمالي النسوي أو الذكوري بتقنيات الأدب الطليعي بصورة عامة. وفي الفصل الرابع، سنفرغ للبحث في مشكلة التاريخ وصناعة الأمة كما تتجلى في أعمالهم، بدءاً من سعيهم لتحقيق القطعية مع الحرب العالمية الأولى التي كانت عنصراً مهماً في بنية الهوية الثقافية والخيال الثقافي في الرواية الحدائية في عشرينيات القرن العشرين، وانتهاءً بالجهود التي كانت ترمي إلى استعادة التواصل مع الماضي والحاضر والمستقبل الساعية إلى تطورها في الثلاثينيات.

كانت الحركة «الحداثيّة» خصبة غاية الخصوبة، ورغم ذلك كانت تتسم بقصر العمر؛ فقد كان أغلب الكتاب بدءاً من أواخر الثلاثينيات يرون أن التجريب الجمالي الذي كان سمة الأدب المكتوب قبل الحرب وأثنائها وبعدها مباشرة لا يمكن أن يتسق مع موقف المسئولية الاجتماعية والسياسية الذي كانت تحتجها الفترة المضطربة التي واكبت الحرب العالمية الثانية وما بعدها. ومع حلول الأربعينيات من القرن العشرين انطلق رد الفعل على ما كان قد استقر في العقول من أن الرواية الحداثيّة قد اتكأت على منظور نخبوي يقصّي الآخر، ما أفضى إلى إعادة الإقرار بضرورة وجود واقعية يكون همها الأحوال الاجتماعية للمجتمع الأوروبي. ولم يكن من الممكن تجاهل ذلك الإرث من التمحور حول الذات، والتجريب الذي شاع في كل ألوان الفنون، غير أن كتاب الأجيال التالية بعد جيل الرواد تجاهلوا هذا الإرث، ولم يأبهوا به خوفاً من اتهامهم بالسذاجة الجمالية وضيق الأفق الثقافي. وفي الفصل الأخير نسعى إلى تلخيص الاتجاهات الرئيسيّة في النقد الأدبي الذي كُتب بعد هؤلاء الرواد الثلاثة، وسنركز على بعض مظاهر استقبال القراء لأعمال «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» وكيف تحول هذا الاستقبال ليتسق مع الاهتمامات المتباينة والأغراض التي صاحبت سياقات تاريخيّة وأيديولوجية جديدة، بدءاً من ذلك العداء للجمالي في منتصف القرن العشرين إلى المراجعات الثقافيّة في السبعينيات والثمانينيات، وانتهاءً بالدراسات الحداثيّة للحظة الراهنة. لا نطمح من وراء هذا الكتاب «الدليل» إلى أكثر من أن يكون دافعاً للطالب في حاضرنا، وتشجيعاً له على المشاركة في هذا النشاط النقدي المتصل بقراء هذه اللحظة الحرجة الذين يزدادون كما لم يحدث في عصور خلت، وأن يعرف أن ما يسعى إلى التركيز عليه من أفكار رئيسيّة لا يمكن أن ننظر إليها على أنها مسلمات لا تحتاج إلى مناقشة، أو آراء قطعية لا يمكن دحضها، ولكننا لا نكف عن مراجعتها، والتحقق من صحتها، بل إننا نعدّها مداخل ندلف منها إلى استكشاف الرواية الحداثيّة بكل تعقيداتها المتشابكة، ونصيبتها المدهش من الإبداع، ورؤيتها المربكة غير المستقرة والكاشفة في الوقت نفسه.

أفكار تأسيسية

واقعية جديدة

من العناصر الجوهرية في فهم الرواية الخداثية اهتمامها بعلاقة الواقع المعيش بالشكل الجمالي؛ فما هو هذا الواقع المعيش؟ ومن هم قضاة هذا الواقع الذين يحكمون عليه؟ هكذا تساءلت «فرچينيا وولف» في مقال لها بعنوان: «الشخصيات في القصة» المنشور في مجلة «المعيار الأدبية The Criterion» في عام (١٩٢٤)، (انظر: مقالات «فرچينيا وولف» ٣: ٤٢٦)، ثم استمرت تطرح السؤال نفسه في العام التالي في مجلة «القصة الحديثة» (المقالات ٤: ٢٤٨). هل الحياة هي هذه؟ وهل تكون الروايات هكذا؟ «هل لدى القدرة على إبداع الواقع الحقيقي؟» تساءلت «ولف» للمرة الثالثة في يومياتها (اليوميات ٢: ٢٤٨). كانت «ولف» تشارك في حوار كبير حول مستقبل الرواية في القرن الجديد، القرن العشرين، لم يتفق فيه المتحاورون على شكل مناسب للرواية الجديدة، ولا على المضمون الذي ينبغي أن يقدمه هذا الشكل المناسب؛ فرغم الإجماع العام على أن مهمة الكاتب الروائي هي تمثيل الواقع، فإن الآراء حول العناصر التي تؤلف هذا الواقع، وحول أكثر الوسائل مناسبة لتصويره في القصة، كانت متباينة أشد التباين. تقدم في هذا الفصل محاولات «جويس» و«ريتشاردسن» في تطوير ضرب من الواقعية الجديدة تُسمى الواقعية النفسية، ونقدم كذلك تحليل «ولف» النقدي لإمكانات هذه الواقعية وحدودها في سياق تلك اللحظة المفعمة بالجدل في تاريخ الرواية الخداثية.

الواقعية والواقع:

كانت الرواية الإنجليزية تسمى منذ بداياتها الأولى من تاريخها الحديث نسبياً إلى تصوير الحياة اليومية التي يعيشها الناس، على النقيض من تركيز الملحمة الكلاسيكية -

- مثلاً - على الجانب البطولي في حياة الأشخاص، أو تركيز القصيدة الغنائية على العاطفة الشخصية. ترصد التحليلات النظرية - عادة - ثلاث مراحل أساسية في الوصول إلى شكل هذا التصوير للواقع من خلال تطور الرواية بوصفها نوعاً أدبياً كبيراً: شكل «واقعي» تأسس في القرن الثامن عشر، كان السرد فيه قادراً على تزويد القارئ بصورة تحاكي الحياة محاكاة مباشرة، أو صورة تكاد تتطابق مع الحياة تطابقاً تاماً، وهو النهج الذي وجد من يتحدها من كتاب «الحداثة النفسية» من الذين طرخوا تفسيرات جديدة للغة المتصلة بهذه المحاكاة في أوائل القرن العشرين، ثم أتى جهود نقاد ما بعد الحداثة الذين سعوا إلى تفسير أى تطابق بين الفن والحياة بداية من الستينيات. ولكن الحديث عن الرواية على أساس هذه المراحل السردية الرئيسية الثلاث (الواقعية والحداثيّة وما بعد الحداثيّة) يصطدم - رغم أهميته - بمشكلة، وهي: الحديث عن الممارسات الأدبية والاستراتيجيات السردية، وكأنها كانت ممارسات واستراتيجيات متجانسة، وهي التي كانت متباينة أشد التباين، فقد كان كتاب الرواية الرواد في القرن الثامن عشر أمثال: «دانيال ديفو» و«هنري فيلدنج» و«صامويل ريتشاردسن» يسعون إلى تصوير الواقع كلّ بطريقته الخاصة، وبينما يصف النقاد «جورج إليوت»^(٥) - عادة - بأنها تنتمي إلى «واقعية» نمطية كلاسيكية، فإن هذه الواقعية النمطية الشكلية كانت بعيدة كل البعد عن السطحية والجهل، يظهر ذلك في وعيها الذاتي بفن تصوير الحياة. على أن وصف الشيء بأنه «واقعي» معناه - كما يقول «تيري إيجلتون» في كتابه الأخير عن تاريخ الرواية كنوع أدبي (٢٠٠٥) - «أنك تعترف بأن هذا الشيء ليس حقيقياً. يكمن التضارب الجوهرى في الواقعية في أنها تتحدى المبدأ الأساسى الذى تستند إليه وهو مبدأ المطابقة مع الحياة نفسها، فموقف الكاتب، أو على نحو أشمل موقف العصر كله (الأيديولوجي) والمعرفي (الإبستمولوجي) من طبيعة الواقع يحدد - بصورة عامة - الموقف السردى الذى يتخذه هذا الكاتب، أو الموقف السردى الشائع في هذا العصر أو ذاك، فيمكن - مثلاً - أن يقر كاتب روائى في القرن الثامن عشر أو التاسع عشر بمشكلات الوعي بالذات والحيل الفنية التى يستخدمها الأديب، ولكن أولئك الكتّاب لم يسمحوا لهذا المنظور الذاتى

(٥) تقصد الكاتبة ماري آن إيفانز (١٨١٩ - ١٨٨٠) التى اتخذت اسماً قلمياً ذكورياً (جورج إليوت)، ومن أعمالها «مدلاش» و«دانيال ديروندا» و«سيلاس مارنر» (المترجم).

وتلك الحيل الأدبية بأن تلح عليهم بطريقة تهدد سلطة المشهد الاجتماعى والاقتصادى والأخلاقى الذى يسعون إلى تقديمه فى رواياتهم (كان «لورنس سترن» استثناءً من هذه القاعدة). من جانب آخر فى وسع كاتب روايتى من كتاب «ما بعد الحداثة» أن يغرى القراء بأن العالم جزء من الخيال الذى يقدمه إلى الناس، وأن الشخصيات التى يقدمها أشخاص خيالية لا أكثر من ذلك ولا أقل. والحق أن التهجين كليهما يدفعان الحياة والفن إلى طرف أو آخر من طرفي المعادلة، ونحن مضطرون أن ننظر إلى كاتب الرواية الحداثية بأنه ذلك الكاتب الذى يتحرك بين هذين الطرفين، يريد أن يكتب قصصه، ويريد أن يصور فى هذه القصص ثراء الحياة وتنوعها، ويريد أن يصور ما تنطوى عليه هذه الحياة من مصادفات واحتمالات ونحن نكتوى بتجاربيها، ونختبر تقلباتها، فى الوقت نفسه يريد أن يلفت انتباه الناس إلى ما بذل من جهد إبداعي، وما يمتاز به فنه من خصائص.

الواقعية:

الواقعية الأدبية فى جوهرها تهدف إلى التمثيل الصادق للواقع المعيش. فى الأدبيات العامة يربطون بين جذور الواقعية والرواية وتطور الأساليب الليبرالية فى القرن الثامن عشر، والتصور العلمانى التجريبي للمادى للعالم الذى تسعى هذه الأساليب إلى تطويره (وات، ١٩٥٧؛ برجونزى ١٩٧٠؛ إيجلتون ٢٠٠٥). يعرف «أيان وات» - على سبيل المثال - الرواية الكلاسيكية بأنها تنكس على «فرضية أو قناعة مبدئية بأن الرواية ما هى إلا تقرير كامل ودقيق يسدور حول التجربة البشرية، ومن منطلق الرغبة فى إشباع القارئ من خلال هذه التفاصيل الكثيرة التى تنبث فى القصة، مثلما تشبعه بفردية الشخصيات، وخصوصيات الأزمنة والأمكنة التى تحدث فيها تلك الحوادث. والتفاصيل التى يجدها القارئ معروضة أمامه من خلال استخدام اللغة استخدامًا يقوم على الإحالة بشكل كبير، أكبر مما يحدث فى العادة فى الأشكال الأدبية الأخرى (وات، ١٩٥٧: ٣٢). تزعم الرواية الواقعية بشيء من الثقة قدرتها على نقل التفاصيل التى يقصدها «وات» إلى القارئ نقلًا موضوعيًا دقيقًا فى الشكل اللفظى الذى هو أداؤها. فى هذا المعنى الضيق للواقعية الأدبية تتناقض الواقعية

الأدبية مع التجريبية الشكلية ونزوع الرواية الحداثية إلى البحث في الأعماق الذاتية. وحسب هذه القراءة المنطلقة من وجهة نظر هذا الناقد، فإن الرواية الواقعية تتوفر إما على تقديم صورة تعكس العالم كما هو في الواقع المعيش (أي: أنها نافذة على الواقع)، وهي صورة ساذجة محافظة تخفق في تقدير دور اللغة والأيدولوجيا في تحديد وجهة نظرها (انظر: هيث، ١٩٧٢، و«بلزي» ١٩٨٠)، أو أنها تشتبك اشتباكاً إنسانياً مع المجتمع أو العالم الاجتماعي الذي هو عالم لانخبوى في الأساس أو ضد النخبة، وعالم تقدمي من الناحية السياسية (انظر: «لودج»، ١٩٧٧). ولكن هناك شرطاً مسبقاً يجب أن يتوفر قبل المضي في تحليل جنس الرواية، وهو أن نعترف بأن الواقعية الأدبية مفهوم فضفاض ومتعدد الجوانب، وأن فهم «الواقع» والطرق المتبعة في تمثيله تختلف حسب الزمن والسياق والظروف. فمن أجل فهم ما لطبيعة الواقعية المعقدة والجدل المتركز حول تعريفها وتحديداتها انظر: أويرباخ (١٩٣٥)، و«بوث» (١٩٦١)، و«ليفين» (١٩٨١) و«فرست» (١٩٩٢) و«جازيوريك» (١٩٩٥) و«هرمان» (١٩٩٦) و«موريس» (٢٠٠٣).

إن جذور «الواقعية الجديدة» يمكن أن نلتمسها في تأثير «هنري جيمس» (١٨٤٣ - ١٩١٦)، ألم يكتب في عام (١٨٨٤) في مقال له بعنوان: «فن القصة» (١٩٥٦: ٩) "إن أفضل تعزيف للرواية وأكثره اقتراباً من الحق أن الرواية انطباع مباشر عن الحياة، وهذا ما يمنحها قيمتها"، وهو يمضي في القول: «ليس من شك أنك لن تكتب رواية جيدة ما لم تمتلك الإحساس بالواقع، ولكن ليس من اليسير أن نعطيك وصفة تعينك على استدعاء هذا الواقع إلى الوجود؛ فالحياة البشرية زاخرة، والواقع له أشكال لا حصر لها» (١٢). وبينما يظل تمثيل الواقع مهيمناً على نظرية «جيمس» حول الرواية، فإنه يزعم أن هذا الواقع لن يتم تمثيله إلا من خلال الاهتمام العميق بالأداة الفنية. كان «جيمس» يريد أن يعلى من شأن الرواية من خلال الحث على فهم أكثر إمعاناً في النظرية لتلك الأداة الفنية. فيقول: «على الكاتب الروائي أن يأخذ فنه مأخذ الجد حتى يتسنى له أن يقدمه إلى جمهوره تقديمًا جاداً؛ فلن يأخذ الجمهور فن الرواية بشيء من الجدية ما لم تقدم الرواية نفسها إلى الجمهور بشيء من الجدية» (٤٤-٥). مارس «جيمس» نفسه هذه النظرية في المقدمات التي كان يُصدّر بها رواياته التي كتبها بين عامي (١٩٠٧) و(١٩١٢)، وهو يركز على أهمية امتلاك الفنان لأدوات فنه التي تجعله يجسد الحياة المادية ويسلط عليها الضوء الكاشف.

على أن الروايات التى كتبها «جيمس» خلال سنوات العقد الأول من القرن العشرين، والتى يصبح فيها منهجه فى تكتيف السرد، من خلال وجهة النظر المحدودة لوعى شخصية واحدة، منهجًا واضحًا وضوح الشمس، فهى روايات يبدو فيها السعى إلى إرباك جمهور القراء واضحًا. فى ذلك الزمن كانت أكثر الروايات مبيعًا هى روايات الكتاب الشاب: «ه. ج. ولز» (١٨٦٦-١٩٤٦)، وروايات «آرنولد بينت» (١٨٦٧-١٩٣١)، و«جون جولدزورثي» (١٨٦٧-١٩٣٣). هم أيضًا كانوا يؤمنون بأن واجب الكاتب الروائى أن يستجيب للمتغيرات، وكانوا يرون أنهم يعملون على تجديد نوع أدبى كان «جيمس» فيه رائدهم وزعيمهم. على أنهم استنوا لأنفسهم طريقًا يختلف عن طريق «جيمس»، فقد ركزوا لا على الحياة الانطباعية التى يجيها الفرد، بل على الأحوال الاجتماعية المادية التى يعيشها المجتمع الحديث بصفة عامة. إن «ولز» - على سبيل المثال - يقول وهو يقدم بيانه الخاص للرواية الحديثة فى حديث له فى نادى الكتاب التابع لجريدة التايمز فى عام (١٩١١)، وتُشر فى المراجعات التى كانت تُنشر كل أسبوعين فى أواخر ذلك العام تحت عنوان: «الرواية المعاصرة»: «إن من واجب الكاتب الروائى ألا يختصر مادته الخام فيقصرها على التركيز على التقلبات الشعورية التى يتصف بها العقل البشرى، بل عليه أن يتفاعل مع مشكلات مجتمعه الأخلاقية والسياسية فى زمانه، وأن يستثمر الرواية بوصفها أداة تحقق له هذا الهدف. وهو يقول بصوت أكثر وضوحًا: «سنكتب عن كل شيء، سنعبّر عن كل شيء يلوح فى طريقنا»، ثم يهتف:

سنكتب عن التجارة والتجار، وعن المال والسياسة، وعن المحظوظين والمغرورين الذين يمنحون أنفسهم قدرًا أكبر مما يستحقون من الأهمية، وسنكتب عن اللباقة وما يجيد عن اللباقة، حتى يرتعش ألف كذاب، وعشرة آلاف مخادع من لفحة الهواء البارد النقى الذى يصاحب تحليلنا وشروحنا... وقبل أن نفرغ، ستكون الحياة كلها بما تنطوى عليه من تفاصيل دقيقة، وتقلبات جديدة فى حوزة الرواية. (بارندر وفيلموس، ١٩٨٠: ٢٠٣).

لم يكتب «جيمس» عن التجارة والمال، ولم يكن يظن أنها ضمن اهتمامات كاتب الرواية، وفى مقال له بعنوان: «الرواية الجديدة (١٩١٤)» خص «بينت» و«ولز» بالذكر لأنها - كما يقول - يملأن قصصهما بتفاصيل وشروح مادية على حساب الإدراك

التخيلي، وكأنهما يؤديان نصف الدور المنوط بكاتب الرواية عندما يقدم المادة الخام للحياة دون أن يخلع عليها سمات الفن وشكله، ومن ثم يعجز عن الإمساك بواقع الحياة الذي يهدف إلى تصويره. عبر «جوزيف كونراد» عن هذه الجزئية نفسها ربما بطريقة أكثر بلاغة وإيجازاً في رسالة إلى «نيت» في عام (١٩٠٢)، يقول فيها: «لا عليك إلا أن تتوقف عن الإغراق في الواقعية؛ لأنك تبالح في الإخلاص لمعتقداتك حول الواقعية» (كونراد ١٩٨٦: ٣٩٠). ورد «ولز» على نقد «جيمس» بمحاكاة ساخرة فظة لمن كان أستاذه في يوم من الأيام، ووصفه في روايته «بون» (١٩١٥) بأنه مولع قديم بعلم الجمال. وكانت الرسالة التي رد بها «جيمس» تتضمن إعادة تأكيد نابع من القلب على عقيدته الجمالية، يقول فيها:

في الرد على الزعم بأن فن الأدب لا صلة له بواقع الحياة أقول: أحسبه متصلاً بالحياة اتصالاً لا فكاً منه، ربما بدرجة تفوق أى ضرب آخر من ضروب الخطاب؛ فالواقع أن الفن هو الذي يصنع الحياة، وهو الذي يصنع الشوق إلى الحياة، وهو ما يضيء على الحياة أهميتها... وأنا شخصياً لا أعرف بديلاً - مهما كانت أهميته - عن قوة الفن وجمال تكوينه، ومدى تأثيره (جيمس، ١٩٨٤: ٧٧٠).

الحق أن فهم الكاتبين لوظيفة الرواية، وطبيعة الواقع الذي تتناوله، يختلف كل عن الآخر اختلافاً عميقاً؛ ففى رأى «ولز» تصبح الرواية وسيلة إلى تغيير المجتمع تغييراً جذرياً، وأنها يجب أن تتحمل التزامها السياسى على نحو صريح لا يقبل الإدارة قدر الطاقة. ولكن «جيمس» يرى أن ما يثرى فهمنا ويعمق وعينا بالتجربة الإنسانية هو الشكل الفنى الذى تتناوله الأيدى الماهرة. إن الجدل حول وسيلة الواقعية الحدائيه وهدفها يمكن تكراره فى مناظرات مشابهة بين «ولز» و«ريتشاردسن» و«نيت» و«وولف» و«جولزورثي» و«د. هـ. لورنس»، فرغم ثقة «ولز» فى أن المعترك الاجتماعى هو الذى يلهم كاتب الرواية الحدائى، فإن المستقبل القريب للرواية إنما يحمل بدلاً من ذلك نزعة «جيمسوية» للتوازن بين الإتقان الفنى والواقع فى إمساكه بالتجربة الواعية. فإصرار «جيمس» على العلاقة الجوهرية بين الشكل والمضمون، ورغبته فى أن تمتلك الرواية «وعياً بذاتها»، قد وضع معياراً جمالياً لجيل كُتاب الرواية الشباب، الذين يسعون

إلى الإمساك بقدر من اللحظة المرجعية في عالم متغير من الناحية الاجتماعية والفنية. كتبت «وولف» في عام (١٩١٨) تقول عن «جيمس»: «يشعر الناس بـ: «جيمس» موجودًا في كل مكان، يشعرون به شبحًا هائلًا يطل على مشهد غير واضح المعالم في وعى الكتاب، فهو عند بعضهم مصدرٌ للتهديد والنكد، وعند آخرين هاجسٌ مقلق، ولكن وجوده لا يُنكر في جميع الأحوال» (المقالات ١: ٣٤٦).

الرومانسية والواقعية والانطباعية:

كان «ولز» مشغولًا باختلافاته مع «جيمس»، وكان يرد على «جيمس» في الجرائد والمجلات، وكان يرد أيضًا في الرسائل التي كان يبعث بها إليه موضحًا أو مستوضحًا، ولكن «ولز» كان - في الوقت نفسه - يشجع «دوروثي ريتشاردسن» على أن تكتب رواية تتناول قصة حياتها الشخصية حين كانت في شرح الشباب امرأة تسعى إلى الاستقلال بنفسها في مشهد اجتماعي وثقافي وسياسي صعب في «لندن» السنوات الأولى من القرن العشرين. وكتبت «دوروثي» روايتها التي أسمتها «رحلة حج»، والتي يظهر فيها «ولز» في شخصية «هايبو ولسن» الكاتب الروائي الذي يتورط في علاقة طويلة المدى مع «ميريام هندرسن» (وهو ما يشير - وإن يكن من بعيد - إلى علاقة «ريتشاردسن» نفسها بـ: «ولز»)، علاقة تتراوح بين التلمذة الأدبية والعشق الصريح، وعندما يشجع «ولسن» «ميريام» في الجزء الثاني الذي أسمته: «أفق صريح»، على الكتابة، كان يشجعها على أن تحتذى حذوه، وتكتب بأسلوبه الواقعي الاشتراكي الذي يحبه، يقول لها: «لديك مادة ثرية تصلح أساسًا لرواية خفيفة الظل مفعمة بالإنسانية، تسع خلفيتها لفترة كاملة من حياتك الرحبة ... عليك بتوثيق هذه الفترة من حياتك (رحلة حج ٤: ٣٩٧). كان «ولسن» يمتدح «ميريام» ويدفعها إلى مزيد من التطور الإبداعي، وكانت «ميريام» تسعى إلى التعبير عن خلجات نفسها، وتؤكد على قوة عقلها واستقلالها، ولم تكن لتفعل ذلك إلا وهي تحاول الفكاك من أسر هيمنته الروحية، والهروب من إحساسها بثقته الطاغية في نفسه. لقد قضت «ريتشاردسن» أكثر من عقد من الزمان تجادل «هـ. ج. ولز» جدلاً عقليًا خالصًا في الوقت الذي شرعت تكتب فيه روايتها «رحلة حج»، وهي عاقدة العزم على الهروب من تأثيره، وأن تنأى بروايتها عن شبحه. لقد عبرت «ريتشاردسن»

عن آرائها حول جماليات «ولز» المتصلة بفن القصة في مقال نقدي كتبه عنه في مجلة اسمها «كرانك» في عام (١٩٠٦)، حول آخر رواياته التي أسماها: «أيام مُدُنَّب»، وبعد جولة ساحت فيها في حياته وشئونه الشخصية مضت تقول:

وفي هذا الكتاب الجديد الذي بين أيدينا اليوم نلمس عمقاً في العاطفة، وبعداً في النظر، وقدرة على الاستشراف، ومسحة إنسانية لا تُنكر ... نلمس تلك الصفة التي تستعصى على التحديد والتعريف، والتي يجود بها الأدب الجميل للإنسان دائماً، ذلك الإحساس بوجود عالم رحب عميق وراء هذا الغلاف الرقيق الدقيق الذي نسجته الحروف والكلمات - واقع مهيب صامت (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٠٠).

إذن كانت «ريتشاردسن» تمتدح في «ولز» اشتغال روايته على ذلك «الواقع الصامت المهيب»، ولكنها - بالقدر نفسه - كانت تحمل عليه رغم إعجابها به، كانت تقول: "إن رواياته مليئة بالآلات المسرحية التي تزيد عن الحد المقبول، وتزدحم بالأعراف المبتدعة التي تمرقل رغبته في التعبير المباشر الحر أمام قرائه. أضف إلى ذلك أن «ولز» يعجز عن تصوير النساء، فهو يحولهن في أعماله إلى «دمى عصبية لا تكف عن الصياح»، يرتدين الثياب المزخرفة، ويضعن على رؤوسهن الشعر المستعار، وعلى وجوههن أصباغاً مختلفة الألوان، ولكن عقولهن فارغة، وشخصياتهن ضعيفة». ثم تقول: «أنطلق إلى كتاب يتناول فيه كاتبه موضوعات النساء بنفس المستوى الذي يتناول فيه موضوعات الرجال» (٤٠٠). إن «ريتشاردسن» - في الواقع - كانت تخطط لإصدار رواية تضع فيها أفكارها التي كانت تمنهاها، رواية تتناول موضوعات النساء. كان هدفها - كما ذكرت في التصدير الذي كتبه للطبعة المجمعة لروايتها: «رحلة حج» في عام (١٩٣٩) - أن تجد «المعادل النسوي المناسب للواقعية الذكورية الراهنة»، أن تجد أعمالاً في مستوى ما كتبه «ولز»، وأصبح من أكثر الكتب مبيعاً، وكانت تراها أكثر الكتب هيمنة على العقد الأول من القرن العشرين (٤٣٠).

ولقد قرأ القراء تصدير «ريتشاردسن» الذي تعبر فيه عن أحلامها، وكان النقاد يقتبسون منه حين يتصدون لدراسة أعمالها، في الوقت نفسه كان التصدير عبارة عن «بيان» يعلن عن واقعيتها النسوية الجديدة، التي عجزت عن بلورتها وإخراجها. لقد طلب منها ناشر كتبها «ج. م. دنت» أن يكون هذا التصدير مقدمة لطبعة أعمالها الكاملة،

ولكن «ريتشاردسن» كانت تجاهد نفسها وهي تكتبها، وكانت تقول: «إنها من أكثر المهام ثقلاً على النفس، ومجلبة للتعب والإرهاق» (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٣٤١)، وفي الجزء الأخير منها كانت كأنها تدافع عن نفسها، تستشعر مرارة، وهي تقارن بين الغموض في أعمالها وأعمال «جويس» و«وولف» و«مارسيل بروست»، وهم الذين كانت تُعقد بينها وبينهم المقارنة على الدوام في العقدين الأول والثاني من القرن العشرين. كان التصدير يشير إلى رؤية «ريتشاردسن» فيما يتصل بواقعية التاريخ الأدبي، ومكانة كتاباتها في هذا التاريخ، وهي مكانة أكبر من أن تلم بها قراءة سريعة، أو تحتويها مطالعة عابرة. كان ظهور الكاتب الفرنسي «أونوريه دي بلزاك» (١٧٩٩ - ١٨٥٠)، الذي كانت «ريتشاردسن» تصفه بأنه «أبو الواقعية» (٤٢٩)، إيذاناً بأفول الرومانسية، والذي كتب سلسلة من الروايات تزيد على التسعين رواية وقصة قصيرة، تتناول حياة الطبقة «البرجوازية» في فرنسا ما بعد الثورة، ولقد كانت روايته التي أسماها: «الكوميديا الإنسانية» إيذاناً بانتهاء عصر طويل من هيمنة الرواية «القرطية» أو الرواية التاريخية على فن القصص. كان «بلزاك» - ومعه «آرنولد بينت» الذي كانت «ريتشاردسن» تذكره باعتباراً نموذجاً على الواقعية في الرواية الإنجليزية - يركز في رواياته على مراقبة المجتمع البشري وتطوره النفسى أكثر من تركيزه على عوالم خيالية، أو عوالم تضرب بجذورها في الماضي السحيق، هذا استطاع أن يحول انتباه الناس إلى أنفسهم، يستكشفون أحوالها، ويسبرون أغوارها» (٤٢٩). ركز كلٌّ من «بلزاك» و«بينت» على تصوير الطبيعة البشرية، ولم يكن هذا التركيز من جانبيها مفتعلاً أو مقصوداً لذاته، ولكنه كان استجابة لنوازعهم الروحية، وفطرتهم القصصية، إلا أن خلفاءهم في بداية القرن العشرين اعتبروا ذلك من قبيل تبديل الأدوار، ففي نظرهم لم يفعل «بلزاك» و«بينت» إلا أن استبدلوا بعدسات «الرومانسية الملونة بتهاويل الورد، والعاملة على تشويه الحقائق»، مرآة أخرى «واضحة لا اعوجاج فيها»، سعياً إلى ما يعتقدون أنه التمثيل الصادق المباشر للواقع (٤٢٩). على أنه بحلول عام (١٩١١) راحت «ريتشاردسن» تؤكد (وكانت تستشهد بمحاضرة «ولز» التي كانت بعنوان: «الرواية المعاصرة») أن الرواية يمكن اعتبارها أداة لتشويه الواقع ولكن بطريقة مختلفة، وهي كانت تركز على «الهجاء الصريح والمعارضة الواضحة» من أجل الارتقاء بالقضية الاجتماعية أو السياسية التي يهتم بها المؤلف (٤٢٩).

كانت "ريتشاردسن" تبحث عن نموذج للرواية - تختذه كما تقول - وأدركت أن أشكال الرواية القديمة كلها كانت تقع تحت هيمنة الرجال (الغريب أنها تجاهلت ذكر «جورج إليوت» تمامًا رغم أن شخصية «ميريام هندرسن» في روايتها «رحلة حج» تتحدث مع «هايو ولسن» عن «إليوت» وتقول: «إنها كانت تكتب مثل الرجال»). لم يكن أمام «ريتشاردسن» إلا ذلك النموذج من الرواية النسائية الرومانسية (مثل: روايات «تشارلوت برونتي»، وروايات «روزا نوشيه كاري» التي قرأت في أعمالها شخصية «ميريام» في رواية «أسقف مديبة»، ورواية «غابات خلفية»)، فاختارت «ريتشاردسن» أن تسعى إلى أن يكون لها صوتها النسائي الخاص، أو قل: نسختها النسائية الخاصة لهذه الواقعية الرجالية، أخفقت في البداية، وتخلصت من كم كبير من الأوراق التي كتبتها ولم ترق لها؛ لأن هذا الشكل من الرواية لم يكن متسقًا مع تجربتها النسوية مع الواقع (٤٣٠). كانت تقول: «لم تكن تجربتي في الحياة، التجربة التي اضطررتي إلى الكتابة عنها، تتسق مع أي شكل من أشكال الرواية التي قرأتها»، ثم تقول: «قرأت عددًا كبيرًا من الروايات، وأعجبت بالكثير منها، ولكنني كنت أرفض الرومانسية والواقعية، رغم إعجابي ببعض ما كتبه الرومانسيون والواقعيون»، ثم تقول: «كانت الرواية (الرومانسية والواقعية) تبدو لي أنها تخلصت عن عناصر جوهرية في الحياة التي تصورها، وأنها بالغت في تصوير الحياة تصويرًا دراميًا حادها عن الجادة» (رحلة إلى الجنة: ١٣٩). إذا كان نمط «الواقعية النسوية» الذي كانت «ريتشاردسن» تريد أن تكتبه في البداية، قد ركز في «المضمون» على التجربة النسوية، فإنها قد بدأت تدرك أنها لكي تقدم هذا «المضمون» عليها أن تبحث عن منهج آخر في الكتابة، أو طريقة أخرى في تناول «المضمون»، وانتهت إلى أن هذا المنهج هو: «الواقع الذي يتم تأمله بدقة» (رحلة حج ١: ٤٣١). إن هذه الرؤية التي يمكن وصفها بـ: «الواقع الجازم على نحو مستقل» (٤٣١) هي التي أفضت بها إلى إصدار رواية: «أسقف مديبة». والعجيب أنها بعد سنوات من الرضوخ لهيمنة «ولز»، لم يخرج منهجها من عباءته، ولم يتبدع طريقتها على منواله، وإنما جاء منهجها من قراءتها لكتب «هنري جيمس» وخاصة: عندما كانت تقرأ روايته التي أسماها: «السفراء» (١٩٠٣)، حين وجدت في هذه الرواية فنًا يستحوذ على عقلها وقلبها، وحين أعجبتها طريقتها في سرد الأحداث كلها من مركزية وجهة النظر السردية المحدودة، «غياب السرد المباشر، والتعامل مع المعلومات، وأوصاف الشخصيات، وما إلى ذلك» (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٥٩٥).

«الخطاب الحر غير المباشر Free indirect discourse»

هو منهج أو نظام في تقديم ما يدور في أذهان الشخصيات من أفكار، أو ما ينطقون به من كلمات بدون التوسط الصريح براوٍ خارجي («جِئْتُ» ١٩٨٠). وهو منهج يختلف عن الخطاب المباشر (مثال: «انظر إلى هذه السحائب، قد تمطر السماء غداً»، قالت جين.)، ويختلف أيضاً عن الحديث غير المباشر (أشارت جين إلى السحب وقالت محذرة إنها قد تمطر غداً)، وهى بذلك تستخدم ضمير الغائب والماضى البسيط وهى تسبر غور وعى شخصياتها للوقوف على أسلوب صوتهم المتحدث المباشر الخاص بهم ونغمته («بدت السحب مظلمة ومحملة بالأمطار. فقد تمطر غداً»). ولأن استخدام ضمير الغائب يحافظ على عنصر السرد الموضوعي الهادف، فإن الخطاب الحر غير المباشر كان يُوصف بأن فيه «صوتاً مزدوجاً»، فهو قادر على نقل أفكار الشخصية لحظة ورودها إلى الذهن، وكذلك على نقل المنظور المتفصل لراوٍ مجهول (بانفيلد، ١٩٨٢). يُحسب لـ: «جين أوستن» أنها أول كاتبة إنجليزية تستخدم الخطاب الحر غير المباشر استخداماً بارعاً، بوصفه «تقنية» مهمة في تطور الرواية، رغم أن «هنرى جيمس» هو الذى يُعدُّ أحد أعظم المبدعين في هذا المجال، فقد طوره إلى النقطة التى ركزت فيها رواياته - من خلال وعى غير عليم لشخصية مركزية واحدة. وأما النظريات التى ظهرت بعد ذلك حول الرواية بعد «جيمس» فقد فرقت بين الأساليب السردية التى «تخبر» (وفيهما يوجه المؤلف أو الراوى العليم تفسيرات القارئ للشخصيات والقصة) والأساليب التى «تظهر» مثل: الخطاب الحر غير المباشر (وفيهما يفصل المؤلف وجهة نظره عن السرد، ويقدم مشاهد تخبر عن نفسها). ومعروف إجماع أولئك الذين يقولون إن «الإظهار showing» أعلى درجة من «الإخبار telling»، وأنه خير تمثيل لفن القصة (انظر: «لبوك»، ١٩٢١، وانظر: «بيتش»، ١٩٣٢). ورغم الاختلاف بين حيادية السرد غير المباشر وأحكام القيمة الصريحة التى يلقاها صوت المؤلف المباشر، فإنه لا يوجد تقريباً فرق واضح بين «الإظهار showing» و «الإخبار telling». إن المؤلف يظل دائماً متحكماً في الطريقة التى يُقدم بها السرد، رغم أنه يفصل نفسه عن الكثير من العناصر.

فعندما تقرأ «ميريام هندرسن» رواية «السفراء» في الجزء الخامس من رواية: «رحلة حج» وهو الجزء الذى أسمته: «الفخ»، كانت تعجبها تلك «القوة الفريدة» في الصفحات الافتتاحية، تلك الصفحات التى لا يتعلم فيها القارئ غير هذه الجوانب من الحبكة والشخصيات التى يتيحها الفهم المضطرب لشخصية «لامبرت ستريثر»، وهى تعلن أنها «أول طريقة مرضية لكتابة الرواية» (رحلة حج ٣: ٤١٠). يوحى تقديم «جيمس» للرواية من خلال منظور شخصيتها الرئيسية بطريقة فى تجنب الوجود المزيف للراوى الذى يقترحه المؤلف. تقول «ريتشاردسن»: «أدركت فجأة أنى لا أستطيع الاستمرار فى الكتابة بالطريقة القديمة المعتادة، أروى الأحداث التى تتعرض لها «ميريام»، وأصف شخصيتها، بحيث أبدأ بالقول: «ها هى هناك أراها لأول مرة، ترتقى الدرج». ولكنى سألت نفسي: «من تلك التى كانت هناك وترتقى الدرج؟، وما أوصافها؟» (رحلة إلى الجنة: ٤٠٠). لم تكن هناك غير «ميريام»، وما أدركته «ريتشاردسن» هو - بالطبع - أن وصف «ميريام» نفسها لنفسها سيكون مختلفًا أشد الاختلاف عن رواية راوٍ عليم يكون خارج الحبكة. على أن «ريتشاردسن» كانت مُحِية الأمل، وكانت «ميريام» مثلها، بسبب تصوير «جيمس» لشخصية «ماريا غوتسري» النسائية، والتى تظهر من خلال «تحديقة ستريثر» المحملة بالإعجاب، «شخصية» غامضة، محيرة، وغير صريحة، وربما مخادعة» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٥٩٥). سوف تتوفر - فى الفصل الثالث - على الوقوف على إيمان «ريتشاردسن» الجانب الآخر «الجوهري» فى الرجال والنساء، على صعيد العقل والجسد والوجود نفسه. يكفى هنا أن أشير إلى أن هدف «ريتشاردسن» فى رواية «رحلة حج» هو صياغة شكل من أشكال السرد، لا يصور «الواقع الذى تم تأمله بدقة»، وإنما يصور «واقعا» حقيقياً فيما يتصل بأفكار وانطباعات نسائية، ولأول مرة.

تفتتح «ريتشاردسن» رواية «أسقف مديبة» (١٩١٥) وهى الجزء الأول فى رواية «رحلة حج»، بفتاة فى السابعة عشرة من عمرها تُدعى «ميريام هندرسن» تتحدث بشيء من العصبية، وتبدأ حياة قوامها الاستقلال حين تحصل على وظيفة (كما حدث مع «ريتشاردسن» نفسها خلال الأعوام الثلاثين المنصرمة) مدرّسة تحت التمرين فى «هانوفر». للوهلة الأولى يبدو أسلوب «ريتشاردسن» تقليديًا، نقرأ: «تركت «ميريام» الصالة التى تضيئها مصابيح الغاز، وسعت ببطء ترتقى الدرج، كان ضوء الشفق فى شهر مارس يؤنس السلام، ولكن السلام الداخلية كانت مظلمة أو تكاد، كانت «البسطة»

الآخيرة مظلمة تمامًا، يلفها السكون والصمت، ولا يعكر هذا السكون والصمت أحد، مما يوحي بأن «ميريام» ستكون مطمئنة في حجرتها» (رحلة حج ١: ١٥). غلى أن القارئ حين يستمر في القراءة يدرك أن كثيرًا من المعلومات التي راح يتوقعها من الرواية ويعتمد عليها في فهمه المزمع، فيها يتصل بمظهر «ميريام» وسنها، وعلاقتها بالأساء المختلفة التي ذُكرت، وفيها يتصل بأسباب رحلتها والامكنة التي تذهب إليها، قد ذهبت أدراج الرياح؛ فالمشاهد تتغير من مشهد إلى آخر، والأصدقاء والمعارف يأتون ويذهبون، دون معلومات أولية أو تفسيرات مبدئية، فبدلاً من أن توفر له الكاتبة موقعاً يشرف منه على الأحداث، ويراقب منه السرد المتفتح، يجد نفسه في قلب عقل شابة يافعة تعيش في تسعينيات القرن التاسع عشر، ويمجد نفسه يشاركها نوبات حماسها وقلقها، ويقاسمها همومها، ويمجد نفسه كذلك ضحية لحدود فهمها المراهق للأموور. السبب يسير: لم تركز «ريتشاردسن» على الأحداث في حياة «ميريام»، وهى الأحداث التى تتألف منها عناصر الحبكة كالعادة (هناك قليل من الأحداث، ويتطلع قراء الأجزاء التالية إلى نهاية رومانسية ونيجيب أملهم)، وإنما تركز على عادات «ميريام» في حياتها، والأسلوب الذى تعيش به تجربة هذه الحياة. تعترف الكاتبة الروائية «ماى سنكلير» (١٨٦٣-١٩٤٦)، في مقال نقدى لها حول «أسقف مديبة» و«الغابات الخلفية» و«قرص العسل» نشرته في مجلة «الإجويست» ومجلة «لتل ريفيو» في أبريل من عام (١٩١٨)، وكاننا آنذاك من المجالات الأدبية المهمة بنشر الأدب الطليعي، بأن «ريتشاردسن» استطاعت أن تختط لنفسها طريقاً مختلفاً في عالم السرد الحر غير المباشر:

قررت فيه ألا تدخل، وألا تضطلع بالتحليل أو التعليق أو التفسير أو الشرح ... قررت فيه ألا تحكى قصة، أو تتناول موقعاً، أو تؤسس لمشهد؛ كان عليها أن تنأى عن الدراما أو الإثارة، وتنأى عن السرد ... قررت ألا تتحول إلى ذلك المؤلف المحمل بالحكمة، كلى المعرفة، قررت أن تكون «ميريام»، ويجب أن تكون «ميريام هندرسن» نفسها ولا أحد غيرها. قررت ألا تعرف أكثر مما تعرف «ميريام»، وألا تتنبأ بشيء أكثر مما تتنبأ به «ميريام»، وألا تستبقي شيئاً لا تعرفه «ميريام»، عليها ألا ترى شيئاً لا تعرفه «ميريام» أو تراه (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٤٣).

إذن وضعت «ريتشاردسن» محصولها السردى كله فى وعى «ميريام»، كله دون توقف أو فسحة، وهو ما يفسر إحساس القارئ بحاجته إلى المعلومات التى تروى ظمأه؛ فـ: «ميريام» لا تريد أن تصف ما يحيط بها من مفردات البيئة، أو تفسر السياق الذى تقع فيه أفعالها حتى لنفسها؛ لأنها لا تجد حاجة فى نفسها إلى ذلك؛ فهى الفاعلة، وما يصدر منها معروف لديها. البديل هو أن الأبواب تُفتح أمام القارئ فيلج إلى أعماق وعى هذه البطلة، فيطلع على أفكارها وتأملاتها وانطباعاتها، وهو يُترك وشأنه فى الملمة شذرات الأفعال والمشاهد الخارجية، من خلال عملية قوامها الاستنتاج والإحالات المزدوجة. وكما ذكرت «ريتشاردسن» فى عام (١٩٢٣)، «هناك معلومات، ولكن لحظة تقديمها مباشرة كمعلومات، يذهب الإحساس بالتجربة المباشرة» (خطابات «ريتشاردسن»: ٦٨).

وقد قلنا أعلاه: إنه عندما قُبِلَ «إدوارد غارنت»، محرر دار «دكورث» للنشر والتوزيع، رواية «أسقف مدبية» للنشر فى عام (١٩١٥)، وصف بؤرة التركيز السردية التى يضطرب فيها وعى «ميريام» بأنه أول مثال على «الانطباعية النسبوية» فى الأدب (فروم، ١٩٧٧: ٧٧). وبعد أن مضى أكثر من عقدين من الزمان وصف «فورد مادوكس فورد» «ريتشاردسن» بأنها تلك الكاتبة التى لا يعرفها أحد للأسف، ولكنها من أهم أنصار الواقعية الانطباعية فى رواية أوائل القرن العشرين (فورد، ١٩٤٧: ٧٧٣). كانت طريقة «ريتشاردسن» - كما يقول «فورد» - تركز على التدقيق البالغ فى معالجة الموضوعات والمواقف من خلال الأحوال النفسية للشخصيات» (٧٧٣). لقد استخدمت التفاصيل الخارجية - وهى التفاصيل التى تعبر عنها أفكار «ميريام» - لا للتأثير المتكئ إلى المحاكاة وتشبيد الواقع المحسوس، ولكن بوصفه إشارات إلى حالاتها العقلية المتباينة، وإلى آرائها المتقلبة، وإحساسها المتطور بهويتها المتميزة فيما يتصل ببيتها والناس من حولها. لقد كانت «ريتشاردسن» نفسها تقول فيما بعد: «إن «فورد» وحده هو من فهم ما كانت تسعى إلى تحقيقه، وهو «تمثيل الذات بوصفها تجربة» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٦٢٩) من وجهة نظر نسائية.

وحين شرع «ج. د. بريسفيلد» يكتب مقدمة لرواية «أسقف مدبية»، كان عليه أن يشرح منهج «ريتشاردسن» الجديد لقراء افترض أنهم لا يعرفون عن هذا المنهج

شيئاً، أو أنهم حائرون في الفهم، ومضطربون في الوعي به. أقر- في البداية - أن منهجها واقعي وموضوعي، ثم سرعان ما عرف أن منهج الرواية ذاتي مغرق في الذاتية، وأنها من أكثر الروايات التي قرأها صلة بالذاتية، ولكنه - في النهاية - يقر بأن الرواية شيء مختلف اختلافاً كلياً عن هذه المقولات كلها، شيء يمتلك «اختلافاً خاصاً به، ربما يشي بوجود شكل جديد طارئ على عالم القص» («ريتشاردسن»، ١٩١٥: vii). وفي معرض مدحه للرواية كان يشعر أيضاً باستعداده بالحاجة إلى «إعداد عقل القارئ لاستقبال شيء ربما يخفق في فهمه على وجهه الصحيح» (vi). وكان على حق؛ فأول مراجعة للرواية في جريدة «الصنداي أوبزيرفر»، كانت إيجابية، مدحت الوضوح في أسلوب «ريتشاردسن»، وقالت: «الرواية مكتوبة بأسلوب كما لو كان القارئ كياناً لا وجود له» (فروم، ١٩٧٧: ٧٩). على أن كثيراً من التقليديين رأوا أنفسهم أمام رواية ليس لها حبكة واضحة المعالم، ولا بداية واضحة ولا حتى نهاية واضحة، رواية ترك فيها مؤلفها بعض الأحداث الأساسية يدفع بعضها بعضاً من مشهد إلى آخر، كرهاها القارئ لأنه لم يجد له فيها مكان يُذكر. وفي مقال آخر في جريدة «الساترداي ريفيو» وصف الكاتب الرواية بأنها عبارة عن «صفحات يتلو بعضها بعضاً مليئة بالخيالات والتهويمات المحمومة» التي تركز على «وعي مغرق في الذاتية» (٨٠). حين نشرت «ريتشاردسن» عشرين صورة وصفية قصصية بين عامي (١٩٠٨) و (١٩١٤)، لم يستطع كاتب «الريفيو» محاباتها، وإنما حمل على روايتها التجريبية حملة شعواء، ومن قوله وهو يقبل الكتابة عن رواية «غابات خلفية» على مضض في عام (١٩١٦):

الانطباعية الأدبية:

يشير مصطلح «الانطباعية الأدبية» إلى مبدأ وشكل جماليين في «التكنيك السردى» يُذكران عادة مع ذكر الكاتبين «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس فورد»، والمصطلح مُستلهم أساساً من فلسفة «هيوم» (١٧١١-٧٦) الأمبريقية، وكان «فورد» من أنصارها ودعاتها، لأنه كان يراها امتداداً للواقعية أو مراجعة لها لا أكثر، فقد كانت مهمة بتمثيل الإدراك الذاتي للبواحد الخارجية التي يدرکها عقل الفرد من جهة، وكانت مهمة بتشجيع استنثار القارئ لحواسه

الإدراكية في تكوين استجابة انطباعية بعد قراءة النص. والانطباعية الأدبية لها خصائص أسلوبية تتمثل في وجود أدوات سردية تعمل على التعميم على الحقائق والمعاني؛ منها الراوى «غير الجدير بالثقة» (unreliable)، أو الريب (equivocal)، وكذلك البنية الزمنية المتشظية. مثلاً: في كتاب له بعنوان: «عن الانطباعية أقول» يصف «فورد» الانطباعية بأنها: «السجل الذى تُسجل فيه الانطباعات لحظة بلحظة. ... وليس تسجيل الانطباعات التى بينها علاقات متبادلة» (فورد، ٢٠٠٣: ٢٦٧).

الآنسة «ريتشاردسن» معروفة بأنها كاتبة لها منهج أصيل، ولكن هذا المنهج في الكتابة يجعلها تعتمد على الكتابة «التلغرافية»، وعلى فصل اللفظة عن اللفظة بوضع «النقطة» التى تُوضع بعد الجمل التامة، وأنا لا أشجعها مادامت تفعل ذلك؛ فماذا يستفيد القارئ من هذا الأسلوب الذى يضع عقبة أمامه، وهو يعضى في القراءة في كل لحظة. فعلاً: هذا الأسلوب في الكتابة ووضع علامات الترقيم جعل من قراءة رواية «رحلة حج» تجربة صعبة، وربما مستحيلة، وراح القراء يشكون من قراءة روايات «ريتشاردسن» مر الشكوى؛ لأنه حتى لو احتشدوا لقبول تركيز «ريتشاردسن» الذى لا يهدأ على وجهة نظر «ميريام»، فقد أكد ذلك على تبرمهم من رغبتها في التجريب الواضح باستخدامها للأسلوب «الجرافيكي» أي: رص الحروف على الورق (ميفام، ٢٠٠٠). إن «المونولوج» الداخلى الذى يدور في ذهن «ميريام» يُنقل على مساحات شاسعة مكونة للنص السردى الذى لا ينقسم إلى فقرات، ويُحمل على علامات ترقيم وتركيبات لغوية تناوى المألوف وتضطدم بالعرف. إن «ريتشاردسن» لا تستخدم علامات التوقف مما يفسح المجال أمام الجمل فتسير إلى غير غاية محددة، أو تضطرب بين الزمن الماضى والحاضر، ويتردد السرد بين ضمير الغائب وضمير المتكلم. أضف إلى ذلك أن الحوار والكلام غير المباشر أصبح يذعن لتيار وعى «ميريام» أكثر من إذعانه لجمل النص وسطوره، عندئذ يضطر القارئ إلى تركيز انتباهه ومتابعة السرد بدقة لعله يفرق بين المتحدث والمستمع. كانت «ريتشاردسن» تعتقد أنها تذعن لمتطلبات منهجها الذى اتبعته في الكتابة السردية، وكانت تؤمن - كما كانت تقول في مقال لها بعنوان: «حول علامات الترقيم» نشرته في مجلة «أدلفي» في عام (١٩٢٤) - بأن «قواعد الترقيم ما هى إلا أدوات «ميكانيكية» تعين على التوصليل اليسير والمباشر،

ولكنها في الوقت نفسه تفسد علينا استجاباتنا للإيقاع الطبيعي للنثر، ومن ثم تنزع الحياة عن فعل القراءة، وتجعل منه نشاطاً بعيداً عن الفطرة، وأكثر قرباً من الآلية «المملة» (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤١٥)، وقد عُرف بعد ذلك أن تمييزها بين النثر الآلى والنثر الفطرى كان على أساس النوع الجنسى gender، كما نقرأ في التصدير الذى كتبته لروايتها الطويلة، كانت تقول: إن النثر «الأنثوي» لا يجب أن يهتم بعلامات الترفيم؛ لأنه يجب أن يسير من نقطة إلى أخرى دون عوائق توقف تدفقه، أو موانع تعرقل سيره» (٤٣١). كانت «ريتشاردسن» تستخدم علامات الترفيم دون انتظام؛ لأنها كانت تستخدمها دون وعى منها؛ أو بسبب أنها وهى تكتب تتجاهل تلك العلامات التى يستخدمها الكتاب منذ آلاف السنين» (٤٣١)، وهى - من ثم - أقرب ما تكون إلى طبيعتها الحرة في التعبير. وقد أمنت «ريتشاردسن» في استخدام هذه الاستراتيجية إمعاناً وصل بها إلى حد التطرف، وخاصة: في كتابيها اللذين صدرا لها في عام (١٩١٩) وكان الأول بعنوان: «النفق»، والثانى بعنوان: «الفترة الفاصلة»، وفيها تتابع بدايات وجود «ميريام» في «لندن»، وحياتها هناك، ومصاها في انتحار أمها، وانغماسها بعد ذلك فيما ألهها عن نفسها من عمل أو فراغ، تجعل القارئ يرصد تغيراً في نبرة وعيها بنفسها. وإذا عرفنا أن كتاب «الفترة الفاصلة» قد صدر في حلقات في مجلة: «الثلث ريفيو» في عام (١٩١٩)، متزامناً مع الحلقات التى تُنشر من رواية «يوليسيز»، عرفنا أن «ريتشاردسن» ربما توقعت - بشيء من المنطق - أن يستقبل قراؤها من ذلك الجليل الذى يقبل على قراءة كتاب الطليعة من أمثاله، تجاربها في اللغة، وابتداعاتها الكتابية «الجرافية». ولكن أملها خاب؛ لم يقبل على قراءة كتبها إلا عدد قليل من القراء، ولم يستطع التواصل مع تجربة «ميريام» أو تجارب «ميريام» إلا عدد أقل، وذلك الأسلوب الغريب المتغير الذى يعبر عن حوارها مع نفسها، لم يستجب لأسلوبها حتى أكثر الكتاب ثقافة مثل: «وولف» و «كاثرين مانسفيلد»، وكانتا كاتبين وناقدين تفهمن في النثر التجريبي (وسوف نتناول «وولف» و «مانسفيلد» واستجابتيهما لتصوير «ريتشاردسن» للوعى الأنثوي في الفصل التالى لهذا الفصل).

لم تحقق رواية «رحلة حيج» ربحاً لصاحبتها، ولم يُبع منها على مدى تاريخها الذى امتد لعقدين كرواية مطبوعة عددًا معقولاً، بل ظل ناشروها الإنجليز والأمريكيون يبحثون خلال العشرينيات عن ما يعوضهم عن تكاليف الطبع من خلال بيع ما تبقى

من النسخ، وعندما صدرت الطبعة المجمعة التى أصر محرورها على إضافة علامات الترقيم إلى متنها، وعلى رد النص إلى الفقرات والفواصل والوقفات كما هو شأن السرد التقليدي، أنشأت «ريتشاردسن» تشكوماً من الإخفاق، وأقرت بهزيمتها وإجهاض محاولتها فى إخراج ما أسمته: «الثر الأثنوي»، وأن هذه المحاولة إنما انتهت بها إلى «فوضى نصية لم تلق من جرائها إلا التأنيب واللوم» (٤٣٢). ولقد سعى «جيمس جويس» إلى ما سعت إليه «ريتشاردسن» فى الجزء الأخير من روايته التى أسماها: «يوليسيز»، ولاقت محاولاته بعض النجاح، وشيئاً من الشهرة، ولم تنل ما نالته «ريتشاردسن» من اتهام وتأنيب.

الدراما والحياة

أعلن الشاعر الأمريكى «إزرا باوند» فى عام (١٩١٤)، وهو يكتب مراجعة نقدية لرواية «الدبلنيون» أو «أهل دبلن» يقول: «أعتقد أنى ألمس مرحلة جديدة فى أعمال السيد «جويس» (ديمنغ، ١٩٧٠)، واستمر الرجل يقول: «إن السيد «جويس» يكتب نثراً مرهقاً رغم صفائه، فهو يتناول الأمور الذاتية، ولكنه يقدمها إلى قارئه بشيء من الصفاء والإيجاز، كأنه يقدم إليهم قاطرات السكك الحديدية أو يشرح لهم خصائص البنائين». ركز «باوند» على «صفاء» لغة «جويس»، وكان «باوند» - خلال السنوات القليلة التالية - كثيراً ما يردد وجوب توافر هذه الخاصية فى الكتابة الشعرية، والحق أن بعض النقاد أقروا بوجود هذه الخصيصة أيضاً فى رواية «رحلة حج»، فقد كان الكاتبان الروائيان يمتحان من معين واحد، وكان الكاتبان يكتبان ما كان يُسمى «الواقعية الجديدة» التى انبثقت عن «التصويرية»، وأحياناً يسمونها «المدرسة الوصفية». وسوف نرى فى صفحات هذا الكتاب كيف كانت تجارب «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» فى مجال النثر تُستخدم من قبل النقاد لتعريف التجارب الأولية فيما بعد. ولم يكن «باوند» هنا استثناءً من القاعدة، فقد راح يؤكد على الدقة الوصفية التى امتازت بها واقعية «جويس»، فى الوقت نفسه راح يقلل من شأن تلك الجوانب التى كانت تنهض نقياً على تلك الدقة الشكلية. كان «جويس» من أنصار الشكلية الحديثة، وكان «باوند» يعترف بأن «جويس» من الشكليين الحديثين، وكان «باوند» يقدم الدليل من اقتباس شهير على لسان «ستيفن ديدالس» حين أعلن عن موضوعيته الجمالية فى نهاية رواية «صورة الفنان فى شبابه»، والتى نشرها فيما بعد فى العام نفسه فى مجلة «الإرجويست» أو «الأثاني» بدعوة من «باوند» الذى كان يقوم على تحريرها فى ذلك الوقت، لكن ليس من المفيد أن نتناول

الرواية بوصفها بياناً يفصح فيه «جويس» عن نظرياته الجمالية، فالرواية لوحة ساخرة في رفق، تسخر من الفنان في شبابه، وتكشف عن مواقف تخلص «جويس» منها، وأهداف راح يتطلع إليها ويريد تحقيقها، حتى عندما كان «جويس» طالباً في الجامعة لم يكن يؤمن بفصل الفن عن الحياة بالطريقة التي يراها القارئ عند «ستيفن» بطل رواية «صورة الفنان في شبابه»، وكما يحين إليها «ستيفن» في رواية «يوليسيز» بشيء من السخرية والشوق في آن. كان «جويس» يؤمن بنظرية الفن للفن، وعبر عن هذا الإيمان في آراء ضمنها بحث له بعنوان: «الدراما والحياة» ألقاه في مؤتمر رعته الجمعية الأدبية التاريخية في جامعة «دبلن» في عام (١٩٠٠)، وبسببه أتهم بأنه يدعم مبدأ «الفن للفن»، وكانت هذه الآراء تصطدم مع أية عقائد جمالية ضيقة، فقد كان «جويس» يرفض أن يكون للفن هدف أخلاقي، وكان يقول: إن زعم المحب للجمال بأن الجمال هو الهدف الأسمى للفن، زعم باطل أيضاً، فهدف الفن هو «الحقيقة»، والحقيقة تجري لا على أساس الأخلاق ولا على أساس الجمال (رغم أن الفن عندما يتعامل مع الحقيقة يحقق الجمال أيضاً). إن الفن — في الواقع — يلحقه التشويه والاضطراب عندما يصير الكاتب على إشباع نوازه الدينية والأخلاقية والجمالية وحتى نوازه المثالية («مقالات سياسية ونقدية حسب المناسبات: ٢٧»)، ويصبح في وضع يتضاد مع حقيقة الأزمنة الحديثة، وينكفئ إلى قيم عصر مضى. يزعم «جويس» أن الفنان الحدائي منوط بتصوير الحياة كما هي، بما تنطوي عليه من واقع موحش، وابتذال صرّيج، وعليه واجب السعي إلى التماس العناصر الدرامية كما هي في واقع العالم الشائع، ومفرداته المألوفة، بدلاً من محاولة ابتداعه على هامش الأساطير المزيفة، ويستمر قائلاً:

هل يعرض الكاتب الحياة — الحياة الحقيقية — على خشبة المسرح؟ ... أعني: هل يعرض لنا نماذج من الحياة نفسها التي تحدث في الواقع؟ أعتقد أن الواقع قد يدلنا على مقياس نقيس به الحياة في الدراما؛ فأكثر الأشياء صلة بالمألوف والمعادي، وأقرب الأحياء للموت، قد يلعب دوراً في دراما كبيرة ... نحن علينا أن نقبل بالحياة كما نراها أمام أعيننا، حياة الرجال والنساء أنفسهم الذين نقابلهم في العالم الواقعي، لا كما نقرأ عنهم في عالم الخيال؛ فالكوميديا البشرية الكبيرة التي نشترك فيها جميعاً كلٌ بنصيب، تتسع للفنان الحقيقي، ترحب به اليوم كما رحبت به بالأمس، وكما رحبت به في الماضي السحيق (٢٨).

وفى معرض حديثه عن دور «العادى أو المؤلف» فى الفن يريد «جويس» أن يقنعنا بأنه هو نفسه جزء من نموذج أوروبى يعتمد الواقعية الأدبية التى جسدها بطلاها التوأمان: «جوستاف فلوير» (١٨٢١ - ١٨٨٠)، و «هنريك إبسن» (١٨٢٨ - ١٩٠٦)، هذا النموذج الذى يجتمع فيه التصوير الموضوعى للحياة الموغلة فى العادية ببنية أدبية فنية على مستوى الشكل و «الصنعة». كانت شكلية «فلوير» و «إبسن» (بالإضافة إلى شكلية «هنرى جيمس» نفسه) مصدر الإلهام الرئيسى فى الواقعية الحدائثية التى تبناها كثير من كتّاب العقدين الأول والثانى من القرن العشرين، ومنهم «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن»، فى مواجهة الواقعية المادية التى كانت شائعة فى كتابات آخرين مثل: «ه. ج. ولز» أو «آرنولد بينت». ماذا أخذ «جويس» عن «فلوير» و «جيمس» و «إبسن» فيما يتصل بـ: «الدراما والحياة»؟ أخذ عنهم مبدأ مهّمًا، وهو أن الأحداث الصغيرة التافهة فى حياة الفرد الحديثة يمكن أن تكشف عن الجوهر الأرحب للوجود الذى يراه الجميع، بشرط أن تقع فى يد فنان يستخدم أدوات فنه باقتدار فى التصوير والبناء. يؤكد «جويس» أن الهدف الحق للدراما الأدبية لم يكن فى الماضى إلا سعيًا إلى الإمساك بهاية هذا الجوهر أو الروح التى تسكن الواقع المعيش.

هنا يجدر بنا أن نزعّم أن «جويس» حين يركز على «الدراما» لا يجب أن نفهم تركيزه فهّمًا حرفيًا مغرّقًا فى الحرفية، ولحق أن المنحى الدرامى شائع فى كتاباته الباكّة التى تأثر فيها بـ: «إبسن»، ولكن يبدو أن «جويس» لم تكن تعنيه «الدراما المسرحية» كما هي، وإنّما ما كان يعنيه هو الفن الدرامى، أو قل: فن يقدر على كشف ما يصفه هو بعبارة: «القوانين الأساسية» التى يبنى عليها الوجود (٢٤). إنه يعلن أن «المجتمع البشرى يحسد القوانين الثابتة التى تقع تحت السطح، القوانين الدائمة التى تغطيها أهواؤنا ونزواتنا وظروفنا نحن الرجال والنساء الذين نحيا فى هذا العالم (٢٣)؛ فبينما يتخصص الأدب - كما يقول - (ويبدو هنا أنه يعنى ضربًا من الواقعية التقليدية) فى تصوير تلك الأنماط والأحداث العابرة، فإن موضوع الدراما هو ما يقع فيها وراء ذلك، يقول:

أفهم الدراما على أنها التفاعل بين المواطن فى الطريق إلى تصوير الحقيقة؛ فالدراما نضال، تطوّر، حركة فى اتجاه كل ما يكشف عن الجوهر، وعن الحقيقة، وهى موجودة حتى قبل أن تتخذ شكل البنية، موجودة بشكل

مستقل؛ وهى موجودة حتى دون أن يحكمها مشهد أو مسرح. وقد أذهب بعيداً فأقول: منذ بدء الخليقة، منذ ظهور البشر على مسرح الحياة، يشعر الناس أن هناك روحاً ترفرف في عالمهم، أو تخفق حولهم، والوعى بها موجود وإن يكن الغموض جوهره، يرددون الوقوف على كنهها، ومعرفة حقيقتها، واستكناه جوهرها، يتطلعون إلى الوصول إلى السر، ووضع أيديهم على الحقيقة؛ شيء يتحرك مع الهواء، يتجول مع ذراته، ربما لا يتبدل كثيراً، ولا يبرح الرؤى والخيالات، ولن يبرحها حتى تُطوى السماء كطى السجل للكتب (٢٥).

هذه الروح التى يتحدث عنها «جويس» هى التى سعت إليها أشكال متعددة من الفنون لتصويرها (المسرحية الأخلاقية، ومسرحيات الغموض، والباليه، والباتومايم، والأوبرا)، ولم ينجح في الإمساك بخيوط منها إلا فن الدراما (ونعتقد أنه يعنى المسرح الدرامي)، وهذا لا يعنى أن الفنون الأخرى أخفقت، فالحق أن «جويس» يبدو أنه يريد أن يقول: إن شكل الفن الدرامي المناسب يتغير مع الظروف، يتغير باستمرار؛ ففي بعض الأحيان تجدد فيه «الروح» ماوى لها، في هذا الشكل أو ذاك، وفي أحيان أخرى تهجره، وتركه كالطلل الفارغ. يرى «جويس» أن الدراما قد تتخذ أشكالاً متعددة، ولتتخذ ما شاء لها من أشكال، شريطة أن لا تكون هذه الأشكال مفتعلة أو متعسفة أو موعلة في التقليد» (٢٥)، وشريطة ألا تثبت شفراتها التى تستخدمها في التمثيل على معيار ثابت. وهو يعتقد - مثلاً - أن الدراما الإغريقية قد استنفدت أغراضها (٢٣). فإذا استطاع الأدب عموماً أن ينفذ عن نفسه قيود الماضي، وأغلال العرف، فليس من شك في أن الدراما ستكون الشكل الفنى الذى يشيع في الحياة الحديثة. يقول بالحرف: «سوف تدخل الدراما ميدان القتال، وستقود الحرب بين القديم والجديد، بين النقل والعقل، بين التقاليد والأعراف المتوارثة، شريطة أن تعرف الدراما قيمتها، وتتق في قدراتها كل الثقة» (٢٥)، ثم يقول وكأنه يوجز عقيدة جمالية أو شك أن يصل فيها إلى التطرف حين جمع بين نوعين من الفن يظهر أنهما متمايزان في هذا المقال، وهما الدراما والأدب.

بدأ «جويس» يكتب رواية «أهالى دبلن» في عام (١٩٠٤)، وكان يصفها بأنها «سلسلة من الابتهالات» من خلالها كان ينسج «تخليص الروح من ذلك الشلل النصفى الذى يعتبره الكثيرون متجسداً في المدينة» (خطابات جيمس جويس ١: ٥٥).

شرع يرسم صورة يشرح فيها لحظات مختصرة (أو لحظات إخفاق) مر فيها بتجربة التعرف على الروح، أو ما كان يُعده ضرباً من «التجلي» منبثقاً من حوادث عرضية التقطها من مجرى الحياة اليومية، توفر هذه الحوادث المختصرة دليلاً باكراً على سعى «جويس» إلى تناول موضوع «الدراما والحياة» في فنه الذي يكتبه، في الوقت نفسه كان «جويس» يكتب رواية «أهالي دبلن»، وكان يسعى إلى تقديم سيرة حياته الفنية الباكرة، ولطموحاته الفنية الأولى، وعزوفه عن التحجر والعقم اللذين أصابا الحياة في «دبلن» في رواية بعنوان: «ستيفن البطل». على أن هذه «الإسكتشات» ربما أثارت عند «جويس» شجوناً لم تستطع روايته التي تتناول سيرة حياته أن تثيرها، كتب يقول لأخ له يُدعى «ستانزلاوس»: «أخشى ألا أتمكن من الانتهاء من روايتي إلا بعد جهد جهيد وزمن طويل؛ فأنا لا أرضى عن الكثير مما كتبت، ولا أعرف كيف أستمّر في وصف طبيعة «ستيفن»، كيف أصف طبيعته رغم كرهى له؟ (إلمان، ١٩٨٢، ٧١). كانت الإجابة متاحة في تلك الواقعية الصريحة التي صورها في تلك «الإسكتشات» المختصرة، والتي قال عنها «جويس»: إنها مكتوبة بأسلوب فيه دناءة مقصودة، وقناعة بأنه رجل شديد البأس، لديه الجرأة على تبديل حديث النفس، وأكثر من هذا: لديه الجرأة على تشويه ما رأى وما سمع" (خطابات جيمس جويس، الجزء الثاني: ١٣٤).

لحظة الكشف:

منتج أبدعه شباب يعرف علم الجمال حق المعرفة، وعندما اشتد ساعده كفنان ناضج شرع يشخّر، في أول استخدامه لمصطلح «لحظة الكشف» وصف «جويس» اللوحات التي دونها في كراسه واصفاً الحياة في «دبلن» التي كتبها في بدايات العقد الأول من القرن العشرين، حيث أعلن لأخيه «ستانسلوس» أن «لحظة الكشف» هذه قد كشفت عن «أهمية الأشياء التافهة» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩)، وهو يخلع القيمة على أكثر الأشياء شيوعاً، وفي أحيان أخرى - رغم كل شيء - كان يقدم تجربة «لحظة الكشف» وكأنها تصدر من النقيض المباشر لها، تجلّ جمال مجرد أخرى منه أن يكون شيئاً شائعاً أو حادثة من حوادث الحياة التي نحيها كل يوم. وقد استشاط «جويس» أن يمثل هذا الغموض عندما كتب «ستيفن البطل» وهو عنوان المسودة الأولى لرواية: «صورة الفنان في شبابه»، وعندما

راح «ستيفن» يقول: «لحظة الكشف» معناها التجلي الروحي المفاجئ، سواء في ابتداء الحديث أو في الإيحاء أو في فترة لا يمكن محوها من الذاكرة نفسها. وكان يعتقد بأن رجال الأدب أحق من غيرهم بتسجيل هذه النبوءات الروحية بكثير من الاهتمام والعناية؛ لأنها - في رأيهم - لحظات غاية في الأهمية وأكثرها عرضة للاندثار، وقد اقتنص «جويس» عددًا كبيرًا من هذه اللحظات الكشفية النادرة في كراسة كان يحملها دائمًا بين عامسى (١٩٠٢) و (١٩٠٤)، مما أحق عليه بعضًا من زملائه ورفقائه الذين وجدوا أنفسهم موضوعًا من موضوعات تلك المدونات اللحظية. وقد ظهرت من هذه الأفكار المقتنصة ثلاث عشرة فكرة في رواية «ستيفن البطل» وأثنى عشرة منها في رواية «صورة الفنان في شبابه» وأربع منها في رواية «يوليسيز»، رغم أننا نقرأ أن «ستيفن» نفسه يسخر من فكرة اللحظة الكشفية ويؤكدها مثالًا على مجرد مزاعم أو ادعاءات جمالية باكرة لا معنى لها. ظل «جويس» يظن أن هذه اللحظات الكشفية أهمية بوصفها أداة فنية تعينه على التفكير في موضوع الرواية؛ خاصة: تلك المبنية على الحوادث والحكايات المتفرقة مما هو أساس في بناء روايات مثل: «صورة الفنان» و«يوليسيز» و«ماتم فينجانز»، وأيضًا في التوتر الذي تكشف عنه، ما يمكن أن يشيع في أعمال «جويس» كلها، التوتر بين الجذور المادية والجذور المجردة للإبداع الفني.

في عام (١٩٠٧) بدأ «جويس» يعيد كتابة رواية «ستيفن هير» أو «ستيفن البطل»، واختار لها عنوان «صورة الفنان في شبابه»، وجاءت النسخة الجديدة مختلفة أشد الاختلاف في المنهج والأسلوب، فقد قلل فيها من المنظور السردى فجعله من نصيب شخصية البطل التي جاءت أقرب ما تكون إلى البطل المركزى الذى نراه في كتب السيرة الذاتية، بدلا من ذلك الراوى العليم، المطلع على كل شيء، كما جاءت الرواية في صورتها الجديدة أكثر اقتصادًا في التفاصيل، بمعنى أن الاقتصاد قد وقع على الأحداث والمشاهد التي تقع خارج عالم البطل؛ لأن الراوى يرى أن المشاهد والأحداث التي لا تمر بخبرة البطل «ستيفن» نفسه لا يمكن للقارئ أن يستوعبها، ولا أن يصل إليها فهمه. ومن المفارقات الغريبة أن «صورة الفنان في شبابه» التي كتبها «جويس» الذي أصبح يُعرف بقدرته على التحكم في أدواته الفنية، رفضها «إدوارد جانت» القارئ نفسه الذى قُبِلَ نشر «أسقف مديبة» مع «دكورت»، رفض «صورة الفنان في شبابه»

لأنها رواية - كما يقول - «تمعن في الثروة، وتضرب عرض الحائط بالأشكال الفنية المتعارف عليها، رواية جامحة لا تعرف الحدود» (دمنغ، ١٩٧٠: ٨١). في ذلك الزمن كان وصفها بأنها لا تعرف الحدود، وأنها تضرب عرض الحائط بالتقاليد الفنية المتعارف عليها قدحاً في قيمتها، ولكنه كان يقول: «إن الرواية كانت تحتاج إلى بعض الوقت والجهد حتى يتم لها النضج، وحتى يقوم لها الهيكل الفني الخليق بأديب محترف يمتاز بعقل وخيال فنان حقيقي». إلى أن قال عن الصفحات الأخيرة التي رأينا فيها كيف كان البطل «ستيفن ديدالوس» يتحدث نفسه في دفتر يومياته: «إن الكتابة هنا تفتقر إلى التماسك، والأفكار كأنها موزعة على غير انتظام، والكلمات والأفكار تسقط على ذهن القارئ مثلما تسقط صواريخ منطفئة افتقدت التأثير» (ديمنغ، ١٩٧٠: ٨١). تجري افتتاحية رواية «صورة الفنان في شبابه» على النحو التالي: «في يوم من الأيام وفي زمن جميل غاية الجمال كانت هناك بقرة جميلة صغيرة تختال في مشيها على الطريق تسمى «موكو»، وهذه البقرة الصغيرة الجميلة التي كانت تختال في مشيها على الطريق قابلت صيًّا صغيراً جميلاً يُسمى «تاكو الصغير» ... دشت هذه الافتتاحية لأسلوب جديد في الكتابة الروائية، أحس بذلك القارئ إحساساً لا يتيح مجالاً للشك (صورة الفنان في شبابه: ٥). كشف هذا الأسلوب أيضاً عن أن «جويس» لم يكن يريد أن يبرح الواقعية الأدبية، ولكنه كان يريد أن يطرح الواقعية الأدبية على منهاجه الجديد. وقد رأينا كيف سعت «ريتشاردسن» إلى أن تسجل بالكلمات مشاعرها حيال الواقع من خلال ما يمر به عقلها، ها هو «جويس» يفعل الشيء نفسه، ولكن «جويس» يمنح اللغة اهتماماً خاصاً، يعتمد عليها في تصوير الانطباعات أكثر مما يعتمد على العقل، وعنده أن الانطباعات إنما تنشئها اللغة في المقام الأول، وتتأثر بطرق شتى بأشكال شتى من الخطاب والحيل البلاغية. من هنا جاءت العلاقة بين اللغة والوعي هشة رغم اعتماد كليهما على الآخر، ومن هنا أيضاً رأينا محاكاة الأساليب الأدبية والثقافية على أشدها في روايتي «يوليسيز» و«فيناجتر ويك». ما الذي يجعل افتتاحية رواية «صورة الفنان في شبابه» هدهشة إلى هذا الحد؟ من سماتها التي تجعلها مدهشة إلى هذا الحد أن «جويس» يعرض علينا لغة بطله «ستيفن» التي تتسق مع سنه، إن «جويس» يستخدم المفردات التي يستخدمها الأطفال حين يتحدثون. وعندما يكبر «ستيفن» فإن الأسلوب يتغير أيضاً، ينتقل الأسلوب مع انتقال البطل من مرحلة عمرية إلى مرحلة عمرية تالية (تأتي

اللغة مفعمة بالخبرة ومزدانة بالصور ومحملة بالعواطف بعد أن يقرأ - مثلاً - شيئاً من آداب الرومانسيين، عابس متجهم غريب الأطوار بعد أن يستمع إلى الأب «آرنال» وهو يلقي خطبة يحذر المصلين فيها من غضب الرب والجحيم، وتفيض نفسه بالمشاعر الإنسانية الطاهرة، وتمتلئ جوانحه بالغبطة حين يتعمق إحساسه بالجمال، ويمتلئ خياله بمعانيه. نلمس هذه التقلبات وغيرها في حديث «ميريام» إلى نفسها (سخرت «فرچينيا وولف» في قراءة لها لرواية زميلتها «دوروثي ريتشاردسن» بعنوان: «الأضواء المتلألئة» في عام (١٩٢٣) تقول: «حتى لو جئنا رجل على ركبته، أو وقع ميتاً عند أقدام «ميريام»، فإن إحساسها قد لا يتعدى تأثرها بظل الرجل الجاثم، أو ظل الجسد المتداعي، وهو جزء يسير من التجربة (المقالات ٣: ٣٦٥-٨). ولكن «جويس» لا يقلل من سلطة المؤلف على حساب وجهة نظر محدودة كما تفعل «ريتشاردسن»، وعندما يتجاوز القارئ السطور الافتتاحية في الرواية فإن الذي يتولى مسئولية الأحداث بعد ذلك هو الراوى الذي يتحدث بالضمير الغائب، والذي تزداد المفارقة مع وجوده. يستخدم «جويس» الخطاب الحر غير المباشر، وهو خطاب تزداد معه المفارقة، ويظهر معه الصوت المزدوج، وهنا يظهر «ستيفن»، ذلك الطالب الجامعي، وهو يعظ زملاءه بمبادئه الجمالية، معتزاً بآرائه، وأكثر تعالياً منه وهو يكتب الصفحات الختامية في يومياته تلك، عندما نرى كيف يتحول السرد إلى ضرب من الحوار الأحادي الداخلى المباشر. قارن - مثلاً - ذلك الحوار الذى جرى بين «ستيفن» و«كرانلي» حول رفضه حضور اعتراف عيد الفصح، وهو حوار يستغرق عشر صفحات من الخطاب الحر غير المباشر، بالفقرة التى يلخص فيها «ستيفن» ذلك الحوار فى ضمير المتكلم الأول. فى الحوار الأول نقرأ إعلان «ستيفن» عن استقلاله الفنى، وهو إعلان مفعم بالثقة فى النفس وممتلئ بالخيلاء، أقرأ: «سأعبر عن نفسى بشكل ما من الحياة أو شكل ما من الفن بأقصى ما أستطيع من الحرية، وبأقصى ما أستطيع من الإحاطة بجميع جوانب المشكلة، ولن أستخدم فى الدفاع عن نفسى غير تلك الأسلحة التى ارتضيتهما لنفسي، ألا وهى أسلحة الصمت والعزلة والمكر». فى تلك اللحظة نجد أن حديث «كرانلي» يحيط هذا الحماس، فحديث «كرانلي» حديث مشفق ولكنه مفعم بالسخرية، يقول: «المكر يا رجل! أن تمكر؟ أنت أيها الشاعر المسكين، أنت!» (صورة الفنان: ٢٠٨). وفى الحوار الثانى يسجل كما يقول: «حديثاً طويلاً مع «كرانلي» حول موضوعي تصل بالتمرد. كان قد عاد إلى هدوئه القديم. وأنا عدت إلى

هدوئي ورقتي» (صورة الفنان، ٢٠٩). إن «ستيفن» يملؤه العُجب، ولكنه عُجِبَ لم يصل إلى مرحلة النضج، يظهر أكثر ما يظهر في طريقتة في السرد، ربما أكثر من ظهوره في التفاعل مع شخص آخر. في الوقت نفسه تفتقر رواية «رحلة حج» إلى عنصر المفارقة هذا، جزئياً لأن «ريتشاردسن» أكثر فهماً للأنا الأخرى التي تسكن داخلها، وأيضاً لأن السرد يمر بعملية تصفية أو تنقية من خلال وعي «ميريام» ومن ثم لا يتمكن القارئ من الوصول إلى المنظور الخارجى الذى منه يستطيع أن يطل على الشخصيات الأخرى التى تتصل بها.

إن «جويس» لا يمل من الزعم بأن أدبه يتطور باستمرار منذ أن نشر رواية «أهالى دبلن»، إنه يقول بالحرف: «إن أدبه يتقدم باستمرار» (بيجا، ١٩٩٢: ٣١)، وهو يزعم أنه يريد أن يتجاوز حدود الشكل الفنى لعله يلتقط دراما الحياة. كان «جويس» يتطور جالياً - كما يقول - خلال العشرينات من القرن العشرين، وهى الفترة التى أطل فيها على يقاعته في رواية «صورة الفنان في شبابه» بشيء من الموضوعية المنطوية على مفارقة واضحة، ثم تطورت أفكاره التى طرحها في مقال «دراما الحياة»، وهو تطور توحى به - وبشيء من الإثارة - محاضرتان بعنوان: «الواقعية والمثالية في الأدب الإنجليزي» ألقاها «جويس» في «تريست» في عام (١٩١٢)، ركزتا أكثر ما ركزتا على «دانيال ديفو» و«وليام بليك». في تلك المحاضرتين راح «جويس» يفرق مرة أخرى بين عوالم الرواية النسبية، وإمكاناتها الكامنة، والخيال الشعري، وفي نيته أن يجمع بينهما هذه المرة. فهو حين يصف «ديفو» بأنه «أبو الرواية الإنجليزية»، وأنه أول كاتب «يبدع دون أن تكون أمامه نماذج يحتذى بها، وأن إبداعاته كانت مفعمة بحب الوطن والحس القومي، وأنه استطاع أن يعثر على الشكل الفنى الذى يرتضيه لنفسه دون سالف يحتذيه أو سابق يقلده (مقالات في السياسة والنقد حسب المناسبات: ١٦٤)، فإنه يرسم صورة لنفسه، كما يفعل حين يرسم صورة نفسه في بطله «ستيفن» في رواية «صورة الفنان في شبابه»، وهو بطل فيه من «إيسن» وفيه من «فلوير». إنه يتبع هنا منهجاً فنياً يتكى على واقعية دقيقة خاطفة في دقتها وصادمة في وضوحها العزيف. على أن منهج «ديفو» الأدبى ينتهى إلى حدوده التى يعرفها «جويس»؛ لأن «ديفو» يهمل الجانب الروحى فى الإنسان إهمالاً. فى حين حقق «بليك» ما يريده «جويس» حين تجاوز بمثاليته الصوفية حدود الواقع والمألوف، وحين رفض حدود المكان والزمان، وحين سمح لنفسه بالانتقال «من الصغير إلى الكبير» كما

يقول، ومن قطرة دم إلى الكون المليء بالنجوم» (١٨٢). ركز «جويس» على الإدراك البشري، وركز أيضًا على الشكل الفني، وركز على مأسى الحياة اليومية وهزلياتها، وقوانين الوجود الإنساني الأساسية، وركز على الواقعية السينمائية الخاطفة، والتوافق الخلاق، وعلى الفنان بوصفه كاتبًا لا يعتريه الملل» (١٦٦) وعلى الفنان بوصفه عبقرية عملة برؤية ما ورسالة ما، ومن هنا بدأ مشروعه التالي: «يوليسيز».

الأسطورة والحديث

عندما نعمن النظر في الأفكار والتصورات التي تضطرب في عقل «ستيفن ديدالس» في البداية ثم «ليوبولد بلوم» بعد ذلك خلال يوم واحد من أيامه في «دبلن» نتساءل: ما أكثر الأمور التي صدمت قراء رواية «يوليسيز» الأوائل؟ الإجابة هي أن أهم ما يميز الرواية هي واقعيتهما الموسوعية والمباشرة في الوقت نفسه. يقول «باوند»: «إنها رواية واقعية بامتياز» (٢٦٦)، ثم يواصل: «يوليسيز» ليست كتابًا من هذه الكتب التي تستحوز على إعجاب كل من هب ودب، ولكنها كتاب من هذه الكتب التي يهفو إليها قلب الكاتب الجاحد... الذي يتوق إلى قراءتها لكي تكون لديه فكرة واضحة عن تطور فننا الروائي» (ديمنج، ١٩٧٠: ٢٦٦). ولكن «باوند» لم يكن يقصد الواقعية التقليدية التي نعرفها، ولكنه كان يقصد واقعية تتجاوز حدود المطلوب من قصة ما، واقعية تركز - بدلًا من أي شيء - على تمثيل الحياة تمثيلًا فعليًا، تمثيلًا يقترب من حدود التصوير الفوتوغرافي من خلال تقنية أدبية صارمة في التمثيل. على أن قراء النص الذي صدر في عام (١٩٢٢)، والذي حُذفت منه العناوين الهوميرية الأصلية في الفصول التي نشرتها مجلة «لتل ريفيو» في حلقات متتابعة، فظهرت الرواية كأنها تنكح إلى تقنية تغرق القارئ في تفاصيل تتفاقم مع كل صفحة. قرأها في ذلك الوقت «آرنولد بينت» وأعلن أن رواية «يوليسيز» إما أنها: «رواية تدفعك إلى الضجر بسبب ما تملأ به من تفاصيل كثيرة» (ديمنج، ١٩٧٠: ٢١٩)، أو أن الرواية سببت له صدمة من نوع ما فقرر التوقف عن قراءتها. كان نقده للرواية مزيجًا من المدح والتقريط، وكان في ذلك شيء من المبالغة، وفي آخر المقال أكد أن ذلك ما كان يشعر به تجاه «جيمس جويس» نفسه (٢١٩).

لم يلتفت أحد إلى البنية الأسطورية التي تنكح على «أوديسية» «هوميروس» إلى أن سمع الناس تلك المحاضرة وقرأوا المقال الذي ظهر في مجلة «النقد الفرنسي الجديد»

«Nouvelle Revue Française» في عدد أبريل (١٩٢٢)^(٥) بقلم الكاتب الفرنسي «فاليري لاريو». كان «لاريو» ناقدًا فرنسيًا عتيقًا يحسن قراءة الأدب، قرأ «يوليسيز» وكتب عنها، وتحدث مع «جويس» بشأنها، ومن قوله وهو يعدد أبعادها الأسطورية والرمزية:

نوشك أن نكتشف، أو قل: نتوقع أن نكتشف رموزًا، وتصميماً بنائياً، وخطة عمل، فيها يبدو أمامنا الآن من البداية زخماً مضطرباً وذكياً من التدوينات، والعبارات القصيرة والمعلومات الكثيرة، والأفكار العميقة، والتهويبات الحائرة، والصور البديعة، والسخافات الجميلة، والمواقف الضاحكة والصور الدرامية؛ ونوشك أن نقرباًنا أمام كتاب مفرق في التعقيد أكثر مما كنا نظن في البداية، وأن كل شيء كان يبدو متعسفاً في البداية، وأحياناً مبالغاً فيه، أو مقصوداً، ووراء تفكير عميق، وقصد لا ريب فيه؛ باختصار: نحن أمام كتاب يمكن أن نقول: له مفتاح.

«مفتاح» هذا الكتاب هو ملحمة «الأوديسية» التي ألفها «هومروس»، فقد انطلقت الفصول الثمانية عشر التي تألفت منها الرواية من وحي مغامرات «يوليسيز» بعد عودته من معركة طروادة، ويقول «لاريو» مؤكداً: إن القارئ المتفحص يستشعر هذا التطابق الواضح، ويلحظ تحويل رحلة «بلوم» المطروحة في سلسلة من الحكايات في شوارع وأماكن في «دبلن» أوائل القرن العشرين، وعبر ساعات يوم واحد بلبه ونهاره. والقارئ يستعرض حيل «جويس» وخيوطه وأبنيته المعقدة، وهو يستعرض ذلك في سياق حيل «جويس» وأبنيته سبينة السمعة (حسب ما نشره «ستيوارت جلبرت» في مقال بعنوان: «يوليسيز جيمس جويس» في عام (١٩٣١)، ولكل حكاية عنوان يعكس الحدث المطابق لها، أو يوحى بشخصية من شخصيات «الأوديسية»، ولكن هذا التطابق لا ينطلق من شخصية واحدة أو حدث واحد، وإنما ينطلق من سلسلة من التطابقات: تطابق في مكان الحدث وساعة حدوثه، وحركات الجسد، وتطابق في فن السرد أو فلسفته ولونه وطريقته. يقول «جويس»: «كل مغامرة من هذه المغامرات (أي: كل ساعة، وكل حركة من حركات الجسد، وكل لبنة في هيكل البناء ككل) لا ينبغي أن تكتفى بالتكيف مع بنيتها الطارئة، وإنما ينبغي أن تكون لها بنيتها الخاصة بها، أو بنيتها المتفردة». هذه البنية

(٥) La Nouvelle Revue Française مجلة أدبية نقدية تأسست في عام (١٩٠٩) من قبل جماعة من المفكرين كان فيهم «أندريه جيد» و«جان شلومبرغر» و«جاك كويو»، وكان يكتب فيها «أناتول فرانس» و«جان بول سارتر» و«أندريه مالرو». (المترجم).

المركية لا شك أثبتت أنها من أهم الأمثلة على جهود «جويس» المغرصة في التسويق لفنه الصعب، وشهرته الأدبية الخلافية، ولكن «جويس» يندم بعد ذلك لأنه ركز أكثر ما ركز على براعته الفنية في بناء الرواية. ورغم ذلك كله فإن جهود «جويس» تلك ساعدت على إلقاء الضوء على جلال الأساليب الأدبية التي استخدمها، والمحسنات البديعية التي ابتدعها بصورة أكثر تركيزاً في رواية «صورة الفنان في شبابه»، والتي استطاع بها أن يقدم كل حكاية من حكاياته بما تنطوي عليه من موضوع متفرد، وصوت متميز، بدءاً من العناوين الصارخة في «إيولس» إله الرياح - على سبيل المثال - إلى محاكاة الإيقاعات، وترتيبات الأشكال الموسيقية، والأصوات اللحنية في «السايرنز» أو: «خالبات اللب»، ومروراً بتيار البيان المتدفق يعبر عن تعصب قومي لا يلين في «سايكولوس» ذي العين الواحدة التي تتوسط جبهته، إلى مجلة العواطف الرومانسية التي تحتضن أفكار المراهقة «جرترود ماكدونالد» في «نوزيكا»، وانتهاءً بتاريخ النشر الإنجليزي في «ثيران الشمس»، والأداء الكارنيفالي للساحرات «سري»، أو النثر المتدفق من الجسد الأنثوي في «بينلوبي». لم يكن «جويس» يعنى بذلك كله استعراضاً لمهاراته الفنية، أو تأكيداً على ما يتقنه من حيل أسلوبية، ولكنه كان يرى أن ذلك كله كان يتسق مع شكل الحياة الحديثة، وأن هذه الطرق هي التي تمثلها خير تمثيل. وعندما سُئل - مثلاً - هل الأدب تسجيل لواقع الحياة، أم هو طريق للإبداع الفني الخالص؟ يُقال إنه أجاب: «بل ينبغي أن يكون الأدب مفعماً بالحياة» (باور، ١٩٩٩، ٤٣)، ثم إنه استمر يقول: «في رأيي أن هناك أشكالاً متعددة للفن مثلها توجد أشكال جديدة للحياة» (٤٥).

وعندما صدرت رواية «يوليسيز» أعلن «ت. س. إليوت» في مقال له بعنوان: «يوليسيز: النظام والأسطورة» في عام (١٩٢٣)، أن الرواية وضعت جنس الرواية كله في احتفال الانقراض». وقال ما معناه: عندما تقرأ رواية ولا تجد فيها ما تتوقع أن تجده في فن الرواية الذي تعودت عليه، فإن هذا معناه أن جنس الرواية نفسه باعتباره نوعاً أدبياً لا يتسق مع أدب الحداثة، وقال بالحرف: «لأن الرواية، بدلا من أن تكون شكلاً أدبياً، فإنها تصبح مجرد تعبير عن عصر لم يكفر بالشكل كقراً صريحاً حتى يُقال إنه استغنى عنه ويبحث عن بديل مختلف تمام الاختلاف» (فولكنر، ١٩٨٦: ١٠٣). كان «إليوت» يريد أن يقول: إن العصر الحديث لا يحتاج إلى ضرب من الأدب شديد الحرص على التمرد على الشكل، وهو ما يمكن أن يجده - إذا أراد - في البنية المتشابكة التي تقوم عليها

الملحمة كما نعرفها في «الأوديسية»، وهي النموذج الذي احتذاه «جويس» حين كتب «يوليسيز». فقد وظف «جويس» الأسطورة،

وحين وظف الأسطورة استطاع أن يتدع لنا نموذجًا يوفق بين الأصالة والمعاصرة، بين القديم والحديث، والحق أن السيد «جويس» يريد أن يخرج علينا بمنهج أو طريقة في التعبير يريد لها أن تكون مثالا يُحتذى، وشكلاً يُقتدى به من بعده، ولكنه لا يتوقع منهم محاكاته أو تقليده أكثر مما يقلد العالم المعاصر سلفه القديم، أو أكثر مما يقلد العالم اكتشافات «أينشتين» في سعيه إلى اكتشافات جديدة كل الجدة، أو أكثر مما يستعين العالم بنظريات «أينشتين» لابتدع نظريات جديدة، واكتشافات مستقلة. إنها لا تعدو أن تكون طريقة في تنظيم الجهد، وترتيب الأوراق، والبحث عن شكل ومعنى يناسب ما دب في هذا العالم الحديث من فوضى وعقم لا مثيل لها... فبدلاً من المنهج السردى، أصبحنا نعرف - بفضل «جويس» - المنهج الأسطوري، والحق أنى لا أكاد أشك في أن منهج «جويس» الأسطوري خطوة نحو إعادة الثقة بأن هذا العالم الذى نعيش فيه لا يزال يصلح للفن» (١٠٣).

كان «إليوت» يدافع عن «جويس» الذى اتهمه نفر من الذين قرأوا الرواية فور صدورها بأن موهبته مدهشة ولكنها تحتاج إلى النظام والترتيب، واتهموا «يوليسيز» بأنها دعوة إلى الفوضى في أسلوبها ونهجها، وأن الموضوع الذى تتناوله ما هو إلا تعبير عن مشاعر متضاربة تنجح إلى التحيز أحياناً، وإلى الاضطراب أحياناً أخرى، وتشويه الواقع أحياناً ثالثة (١٠١). كان ذلك في واقع الأمر نوعاً من القراءة التى رأيناها حين صدرت رواية «رحلة حج» لـ: «ريتشاردسن»، وهى قراءة تنطبق على ما كان يكتبه «إليوت» نفسه أكثر مما تنطبق على «يوليسيز»، ورغم ذلك أصبح تحليل «إليوت» من أكثر تحليلات ما يُعرف بـ: «الحداثة العليا» تأثيراً، وأكثرها تعبيراً عن الرغبة الجارحة في البحث عن شكل فنى يتسم بالشمولية والعموم والدوام، على تلك الفوضى المتراكمة التى واجبت الحداثة. أيضاً كان لهذا التحليل الفضل في تحويل الانتباه عن تلك الرغبة العارمة في تمزيق العالم والتى شاعت في كتاب «جويس»، على نحو كانت له تداعيات مهمة على استقبال الرواية الحداثيّة. لقد وصف نقاد «جويس» الأوائل، بما فيهم «إزرا باوند»، الأدب الذى أنتجه «جويس» بأنه يتسم بالإطناب، والإسراف في الكلام، والجنوح إلى واقعية وحشية تحتاج إلى كثير من التهذيب، ولم يتعد نقد «إليوت» ما ذهب إليه أولئك

النقاد الأوائل، وكل ما فعله «إليوت» هو أنه رد نقودهم إلى نظام النقد الأدبي، وحكم على «بولسيز» بأنها نموذج في الدلالة على سيطرة الفنان على أدواته الفنية، وأن منهج «جويس» في الكتابة الروائية يمكن مضاهاته بمنهج العلماء في علومهم.

لم يكن «إليوت» ينقد رواية بالمعنى العادى للرواية حين قال: إنها تمتلئ بالأمور المضطربة، والأحداث الكثيرة التى يحسبها القارئ فوضى، ولكنه كان ينقد «ملحمة»، فهو يقول: إن «جويس» قد استبدل الأسطورة بالسرد، وهو حين استبدل الأسطورة بالسرد نأى بها عن تمثيل واقع الحياة الحديثة، بل إنه ابتعد عن هذا التصوير عن عمد. كانت مظاهر التمرد على القواعد المستقرة التى حفلت بها الرواية - فقد احتشدت بها التفاصيل الكثيرة المتراكمة حول الحياة الاجتماعية والثقافية وجغرافية المكان فى دبلن عام (١٩٠٤)، وما أثاره ذلك كله فى نفوس القراء (ولا يزال يثيره) من صدمة ورهبة ونفور ومرح صاحب وربما من ضجر وسأم - قد خفف من وطأته فى تحليل «إليوت» عظمة التراث الأوربى الأدبي، وقدرته على تجاوز التهميش. والحق أن تعليقات «جويس» نفسه على الشكل الأدبي الكلاسيكى والحديث توحى بأنه كان يتفق مع تأكيد «إليوت» على النظام الذى يتسم به الأدب الكلاسيكى، والفوضى التى يتسم بها أدب الحديثة، ولكن «جويس» لم يتفق مع «إليوت» كل الاتفاق، فقد اختلف مع «إليوت» فى وجوب أن يعمل الأدب الكلاسيكى المنظم على إضفاء النظام على أدب الحديثة الفوضوي، وفى حوار له مع «آرثر باور» قال: لقد كان الأدب الكلاسيكى مهموماً بأمور العالم المادى فى ضوء قواعد اللعب فى عصوره المتباعدة، وقد عجز فى الوقت نفسه عن التعبير عن عالم الذات، وهو العالم الذى يعتبره «جويس» العنصر المركزى فى تجربة الحياة الحديثة، يقول:

عند التعبير عن دوافع الذات، وهى تيارات الحياة التى تتحكم فى كل شيء، لا يصبغ للجماعات مكان، فالحياة مشكلة معقدة، وعندى أن تقديمها فى صورة بعيدة عن التعقيد شيء يبعث على الرضى والبهجة، ولكن تقديمها فى صورة بعيدة عن التعقيد منهج ينتمى إلى العقل والتفكير لم يعد يرضى العقل الحديث، وهو عقل يهتم أكثر ما يهتم بالتفاصيل الدقيقة، والتعبيرات الغامضة، والتعقيدات الخفية التى تشغل الرجل العادى وتملأ حياته كلها. أريد أن أقول: إن الفرق بين الأدب الكلاسيكى والأدب الحديث هو الفرق

بين الموضوعي والذاتي: فالأدب الكلاسيكي يمثل ضوء النهار للشخصية الإنسانية، بينما نستطيع أن نقول: إن الأدب الحديث مهتم بميل الشمس إلى المغيب، بالشفق، بالعقل السلبي وليس الإيجابي (باور، ١٩٩٩: ٨٥).

كان «چويس» يناقض نفسه، فبينما كان يقر بأن الكاتب ينبغي أن يأخذ العالمين (القديم والجديد) في الحسبان، وكان يقرظ «إليوت» لأنه فعل ذلك ببراعة فائقة في قصيدته «الأرض الخراب» (١٩٢٢)، كان يؤكد في الوقت نفسه أن الجانب الخفي، أو اللاوعى في العالم الحديث هو الأكثر إثارة (٨٧). وكان يجادل بأن «إيسن» كاتب يغوص في تفاصيل الحياة الحديثة، ويعود بعد غوصه باستكشاف أعماق نفسية جديد: كانت لها تأثيراتها على جيل بأكمله» (٤٢-٤٣). كان «چويس» يريد أن يقلد «إيسن» حين أراد برواياته أن يغوص في العوالم الخاصة لإنسان العصر الحديث، وبلغ من ذلك شأواً لم يبلغه كاتب آخر - كما أعلن هو نفسه حين قال: «لم يستطع كاتب غيره حتى الآن أن يتمثل نظريات علم النفس الحديثة تمثلاً بعيداً (٩٠) كما فعل حين كتب رواية «بوليسيز»، وهو يقول ما نصه:

لقد فتحت طريقاً جديداً... وهذا الطريق تستطيع منه أن تزعم بداية اتجاه جديد في عالم الأدب - الواقعية الجديدة؛ ... عالم جديد من التفكير والكتابة بدأ، ومن لا يلحق بنا في هذا الطريق سوف تتركه خلفنا. في الماضي كان الكتاب مهتمين بمفردات الخارج ... كانوا يفكرون على صعيد واحد، ولكن الموضوع الحداثي يهتم بالقوى الخفية، تلك التيارات المتوارية التي تتحكم في كل شيء، وتدفع بالإنسانية في عكس التيار المتدفق الظاهر للعيان (٦٤).

إن «چويس» يتحدث مرة أخرى هنا عن «واقعية جديدة»، ولا يتحدث عن تدمير الرواية، واقعية جديدة تستلزم قطيعة مع التراث السردى الموضوعي المهتم بالمفردات السطحية، بغية الكشف عن التجربة الذاتية للحياة الإنسانية. على أنه من الحق أن نقول: إن «چويس» لم يكن يؤكد كل التأكيد على الانطباعات الواعية التي يمارسها العقل كما كانت تفعل «ريتشاردسن»، وإنما كان يؤكد كل التأكيد على الانطباعات الكامنة في أعماق العقل، وعلى القوى الحرون الكامنة في أعماق الوجود التي تحدث عنها «إليوت» حين راح يحلل رواية «بوليسيز»، أو راح يحذ من جموحها الحداثي المتمرد:

هدفنا خلق اندماج جديد بين العالم الخارجى وذواتنا الراهنة، وهدفنا أيضًا إثراء مفردات اللاوعى كما فعل «بروست». نزعم أن الاقتراب من الواقع لا يتم إلا من خلال الاقتراب من اللاواقع، من خلال التواصل مع الشاذ الغريب. فنحن عندما نعيش الحياة العادية معنا أننا نعيش الحياة التقليدية، نسير مع نمط من الحياة وضعه لنا آخرون عاشوا في جيل سابق مختلف، نمط من الحياة يمكن أن نقول: إنه نمط موضوعى فُرض علينا فرضًا من قبل الكنيسة والدولة. ولكن الكاتب لديه رسالة يجب أن يدافع عنها، عنده مهمة ينبغي أن يعمل على إنجازها، وهى أنه يجب أن يستمر فى النضال دفاعًا عن الذاتى، ومقاومة الموضوعى: هذه هى مهمته، ولنا فى الحياة صفتان سرمديتان وهما: الخيال والغريزة الجنسية، وحياتنا حسب القواعد الرسمية التقليدية إنها تسعى لقمع هاتين الصفتين السرمديتين (٨٦).

يقول «جويس»: «عندما يشرع الكاتب فى الكتابة عليه أن يحرك قلمه على صفحة قابلة للطى باستمرار، صفحة يبدعها لنفسه، يملئها عليه مزاجه ودافعه الأنى الذى ينبت الصلة عن المزاج الثابت الذى كانت تعبر عنه الأساليب القديمة»، ثم يردف: «أعنى أن يستمر العمل فى إنتاج الإبداع لا يتوقف أبدًا، وهو يسمى هذا «عمل قيد الإنجاز» Work in Progress. ما نكتبه ليس هو المهم، المهم هو كيف نكتب، وفى رأى أن الكاتب الحدائى هو الكاتب المغامر قبل كل شيء، الكاتب الذى لا يهاب الدخول فى أكثر التجارب خطورة، والمستعد لمواجهة الإخفاق فى جهوده إذا دعت الضرورة» (١٠٩-١٠). بدأ «جويس» كتابة روايته التى أسماها «عمل قيد الإنجاز» بعد صدور رواية «يوليسيز»، ثم تغيرت بعد ذلك إلى عنوان آخر هو «فينيجانز ويك». والتى صدرت فى عام (١٩٣٨)، وفيها واصل هذه المغامرة فى الترحال عبر التعقيدات الخفية التى ينطوى عليها العقل الحديث، وقد هتف «جويس»: فيها بعد، وبداية من عام (١٩٢٢) عندما شرعت فى كتابة رواية «عمل قيد الإنجاز»، لم أكن قد ذقت طعم الحياة العادية، وبداية من عام (١٩٢٢) كان كتابى قد أصبح واقعًا أكثر سطوعًا من أى واقع كان» (المعان، ١٩٨٢: ٦٩٥).

الروايات الحديثة

كان «جويس» و «ريتشاردسن» رائدى ما يُسمى بـ: «الواقعية النفسية»، فيما كانت «فرجينيا وولف» ونظرياتها حول الواقعية النفسية وحول طريقة الكتابة التى استعرضتها فى مقالها المعنون: «الرواية الحديثة» (١٩١٩)، وفى نسخته المنقحة المعنونة بـ: «القص الخيالى الحديث» (١٩٢٥)، هى التى أثرت فعلا على التوجهات الجديدة للرواية الحديثة، أو فن القص الحديث. والحق أن مقال «وولف» كثيرا ما كان يُقرأ بوصفه «البيان التأسيسي» أو «المانفستو» الذى أسست عليه «وولف» أهدافها الجمالية الخاصة بها، ونزعم أن «القص الخيالى الحديث» كان - فى الواقع - ثمرة أخذ ورددين منهاج لم تتبناها «وولف» وحدها، وإنما كانت من ثمار الجدل الذى اندلع فى بداية القرن العشرين على أسنة أقلام الكثير من معاصريها، ودلينا على ذلك أنه يكشف عن مواطن غموض واختلافات كانت تعمل عملها فى داخل منهاج علم الجبال الأدبية فى العشرينات والعشرينيات من القرن العشرين، أكثر مما تنتهى إلى الدفاع عن تعريف بعينه أو منهج أدبى بعينه يناسب الرواية الحديثة.

لقد قرأت «وولف» ما كتبه «ريتشاردسن» وما كتبه «جويس» فور صدوره، وقبل أن تكتب مقال: «الروايات الحديثة» بعد أن كتبت مقالا نقدياً عن الجزء الرابع من رواية «رحلة حج» ورواية «النفق» ونشرته فى ملحق التايمز الأدبى فى فبراير. وفى عام (١٩٢٣) كتبت مقالا نقدياً عن الجزء السابع المعنون بـ: «الأضواء الدائرية Revolving Lights»، وكانت معجبة بمنهج «ريتشاردسن»، ووصفته بأنه منهج استطاع أن يضيف سطرًا إلى «كتاب النفس» الخاص بجنس النساء (المقالات ٣: ٣٦٧)، من ثم كان قرارها الأخير أن تضرب صفحا عن ذكر «ريتشاردسن» ومنهجها فى رواية «رحلة حج» فى مقال عام (١٩١٩)، ونسخته المنقحة فى عام (١٩٢٥) مثيرا للاستغراب. وإذا ما عرفنا أن التأثير الهائل الذى أحدثه المقال بوصفه من التحليلات المرجعية للرواية الحديثة، فقد كان عدم تناولها لإنجاز «ريتشاردسن» فى هذا المقال من العوامل التى أسهمت فى انحسار شهرة «ريتشاردسن» ودورها فى تطور الرواية الحديثة.

الإدوارديون والجورجيون

في سلسلة من المقالات كتبها «وولف» في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين راحت تفرق بين الموضوعات التي ركز عليها كتاب الرواية في الحقبة الإدوارية ومناهجهم التي اتبعوها، ومنهم: «هـ. ج. ولز»، «جون جولزورثي»، و«هيو ولبول»، ثم الجيل الثاني الأصغر سنًا من «الجورجين» و«الحدائيين» وعلى رأسهم: «جويس» و«تي. إس. إليوت»، و«ي. م. فورستر»، و«لايتون ستراكي». وحين وصفت المجموعة الأولى بأنهم مجموعة «الماديين»، كانت تقصد أنهم كانوا يعتقدون أنها تتألف فقط من الظواهر الاجتماعية والمادية، ولم يهتموا بالولوج إلى الخبرة الباطنية المستقرة داخل الوعي، وهم - بعكس الحدائيين الذين هم أكثر اهتمامًا بالجانب الروحي في الحياة (وكانت «وولف» تقصد العقل أو الوعي). هذا حديث منفرد في التبسيط في رأي النقاد المدققين من أمثال «وولف»، ولكن «وولف» على كل حال تقدم لنا مثالاً رائعاً على ما تعنيه حيل الحدائيين وهم يقدمون إسهامهم الحدائي في مواجهة ما يقولون إنها الواقعية الوهمية الساذجة التي تخطاها الزمن. والحق أن الإدوارديين كانوا أكثر حماساً لتجارب الجيل الأصغر سنًا، رغم تحقيقهم القطيعة مع قيمهم الأدبية الخاصة بهم، من تأثير «وولف» وتحليلها النقدي. إن قراءة «ولز» في رواية «جويس» المعنونة: «صورة الفنان في شبابه» - على سبيل المثال - التي ظهرت في مجلة «الأمة» عدد فبراير من عام (١٩١٧)، كانت دراسة نافذة إذ لم تكن قد توفرت فيها الإيجابية كلها، وهي تلفت الانتباه إلى الخصلة السينمائية في الكتابة (ديمغ، ١٩٧٠: ٨٧). وقد قرأ «بنت» رواية «يوليسيز» بشيء من البطء والإصرار على تكملتها، ثم خلاص إلى أن أصلاتها لا تنبع من ذلك «الملل الذي دار في نفس» مولي بلوم، وهو حوار وصفه «بنت» بأنه خير تمثيل لما يدور في نفسية المرأة (٢٢١).

إن المناقشة المركزية في مقال «فن القص الحديث» ينطلق من تناقض بين البؤرة السردية المادية عند «ولز» و«بنت» و«جولزورثي»، والبؤرة الروحية للحدائيين (ويمثلها «جويس»). مع بعض الملاحظات الإضافية حول تأثير القصص الروسية الحديث (كتب «وولف» مقالات كثيرة تناولت فيها ترجمات لروايات «دوستوفسكي»، وحتى مطبعة «هوجارث» نفسها نشرت عددًا من روايات مترجمة من الروسية، منها

رواية لـ: «تشيكوف» بعنوان: «مذكرات» نُشرت في عام (١٩٢١). رفضت «وولف» الرواية الإدواردية، وكان رفضها يعكس - بوضوح - ما كتبه «هنري جيمس» في حق هذه الرواية، وراحت «وولف» تجادل بأن «ولز» و«بنت» و«جولزورثي» قد استفدوا طاقاتهم الإبداعية لكي يثبتوا لنا أن الرواية قطعة من الحياة، أو أنها تشبه الحياة إلى حد بعيد، فأغرقوا رواياتهم بالتفاصيل المملة، وفي خضم هذه التفاصيل الخارجية المملة أخفقوا في الإمساك بالحياة نفسها. كان على الروائيين الإدوارديين أن يلتفتوا إلى حياة العقل في أحواله الواعية وغير الواعية، وفي أحواله الباطنية والظاهرية، بدلا من الإكثار من وصف تفاصيل الحياة اليومية المملة. كان على الكاتب منهم أن يحقق القطيعة مع أطر الواقعية المادية، ويسعى إلى البحث عن مناهج جديدة، وأشكال جديدة من أجل تمثيل هذه الحياة في صورتها العفوية وصورتها المركبة أيضًا. ثم نقرأ في دراسة «وولف» فقرة من أكثر الفقرات إغراءً بالاقتراس والذكر في كل ما كتبت «وولف» من نقد أدبي، ما نصه:

انظر في داخل ذاتك، تأملها جيدًا، ستجد أن الحياة أعمق من تلك المظاهر الخارجية التي تراها حولك، أو كما يصورها لك كُتّاب الرواية في عصر الملك إدوارد. تأمل - ولو للحظة - عقلا واحدًا من تلك العقول التي يحملها الأفراد العاديون فوق رؤوسهم وهم يمشون في النهار أو في الليل. تجد أن العقل يستقبل أعدادًا لا حصر لها من الانطباعات، والتصورات، بعضها تافه لا يستحق الذكر، وبعضها غريب مفرق في الغرابة، وبعضها خواطر تمر مع مرور الثواني واللحظات، وبعضها يستقر في العقل استقرار الحجر في جوف النهر. إنها تقتحم العقل من جميع أقطاره اقتحامًا لا تردد فيه ولا إحجام، تخطر العقل بوابل لا يتوقف من الذرات التي تتراكم لتتخذ أشكالًا جديدة على صفحة الحياة في يوم سمه الإثنين أو الثلاثاء أو ما شئت، تصور قديم بدأ يتراجع ... الحياة ليست سلسلة من الشذرات الضوئية التي يرتبها صاحبها ترتيبًا منهجيًا؛ الحياة حالة ضخمة من النور الساطع، غلاف شفاف يكاد يحيط بنا من بداية الوعي إلى نهايته. أليست مهمة الروائي أن ينقل لنا تجلياتها المتباينة، أو ما استغلق علينا منها وما لم نحط به خُبرًا من روحها الواجدة، أو ما انكشف عنها من زيغ واضطراب، من تعقيد أو تركيب يجمع بين الغريب والمألوف كلما أمكن (المقالات ٤: ١٦٠).

نريد أن نورد فقرة أخرى تبين أنها كانت - في الواقع - تلخص ما كانت تزعم أنها حيلة كتاب الرواية من أمثال «جوس» (الذي ذكرته بالاسم) و «ريشاردسن» (التي لم تذكرها بالاسم)، فضلاً عن ما أبدعته هي من أسلوب سردي خاص بها، والحق أنها كرست جزءاً كبيراً من باقى المقال للحديث (أخذناه بتصريف من مقال «الروايات الحديثة») عن أنها نأت بنفسها عن المنهج الأدبي الذي ترى أنه ينهض، تقول:

على أية حال نريد أن نضع أيدينا على الميزة التي تميز أعمال هؤلاء الشباب، وهم كثر، ومنهم السيد «جيمس جويس»، وهو أبرزهم جميعاً، نريد أن نضع أيدينا على الميزة التي تميزهم عن أسلافهم. نريد أن نسجل أنهم أكثر من اقتربوا من الحياة نفسها، وأن تلقى الضوء بشيء من الصدق والدقة على همومهم ودوافعهم، فهدفهم هو تصوير الحياة نفسها، ولكي ينجزوا هذا الهدف كان عليهم أن يضربوا صفحاً عن كثير من الأعراف المستقرة، والقواعد المألوفة التي يعرفها كتاب الرواية المقلدون. فدعونا نسجل تلك الذرات وهي تغشى العقل، وبالترتيب الذي تغشى به العقل، دعونا ننعم النظر في نظام حركتها، حتى لو كانت هذه الحركة غير منتظمة، وغير متسقة في ظاهرها، دعونا نتأمل ما يفعل كل مشهد أو حادث في الوعي، فمن قرأ رواية «صورة الفنان في شبابه»، أو تلك الرواية التي اعتقد أنها ستكون أكثر منها جاذبية وإثارة، والتي يسميها «يوليسيز»... ربما لمعت في عقله هذه النظرية التي يتبناها السيد «جويس» (١٦١).

إن الرواية الحديثة مثل رواية «يوليسيز» التي أشارت إليها «وولف» صراحة في مقالها، ورواية «النفق» التي لم تشر إليها ولكنها قرأتها في وقت سابق، وكتبت عنها في عام (١٩١٩)، تسعى - كما تجادل - إلى الإمساك بهذا الجانب من الحياة. ثم هي تذكر الأجزاء المتصلة بالبحر في رواية «يوليسيز» والتي يحضر فيها «ليوبولد بلوم» جنازة «بادي دجنام»؛ لأنها توجز هذا التأكيد على ما سمته «ومضات العقل» في تجلياته وبدايته. واقرأ معي - على سبيل المثال - هذه الفقرة:

ظهر مارتن كتنجهم من درب جانبي، يتحدث بجدية:

بحام، على ما أظن، أعرف وجهه، «متون»، «جون هنري متون»، بحامي ومفوض أبيان وتصديقات. كان «دجنام» يعمل في مكتبه، «مات ديلون» من فترة طويلة. أماسى «مات» المرحه القاصفة. لحم الدجاج البارد، السيجار،

صندوق «تتالوس» للمشروبات. حقاً، بقلب من ذهب. نعم، هو متون.
أحفته على ذلك المساء على أرض «البولنغ» لدخول كرتى عنده. رب رمية
من غير رام: انحراف. لهذا يَكُنْ لى هذا الماكر الدفين، كراهية من أول نظرة.
«مولي» و «فلوى ديلون» متعاقبتان تحت أشجار الليلاك تضحكان. الواحد
يشعر منا دائماً بالخبجل فى حضرة النساء. صعد العربية ومعه قبعته.

- اسمع يا سيدي. قال المستر «بلوم» بجوارهما. توقفا. ثم قال المستر «بلوم»
مشيراً: - قبعتك بها ثنية بسيطة. قال المستر «بلوم».

حذق فيه «جون هنرى متون» قبل أى شيء آخر.

حذق فيه «جون متون» دون حراك. (يوليسيز ١٤٦)^(٥)

نلاحظ هنا أن سعى «بلوم» للتعرف على رفيق «كنجنهام»، وذكرياته المشوهة فيما
يتصل بعلاقتهم السابقة، إنما تحدث فى لحظة قصيرة جداً، ولكنها تكشف فى الوقت
نفسه للقارئ أموراً أبعد مما تكشفه تلك الملاحظة البسيطة حول القبعة التى أدلى بها فى
نهاية اللقاء. «فإذا كنا ننشد الوصول إلى الحياة نفسها»، تقول «وولف» فى مقال: «فن
القص الحديث»، «فلنلتمسها هنا بالتأكيد» (المقالات ٤: ١٦١). تجاهنا مشكلة وحيدة
ونحن نمضى فى القراءة، وهى أن «وولف» نفسها ليست متأكدة فعلاً بأننا قد نصل إلى
الحياة الواقعية التى ننشدها من خلال هذا الأسلوب؛ لأننا ونحن نبحت عن هذه الحياة
نصادف شيئاً آخر لا نجده فيها تسميه هى «المساحات المظلمة المستقرة فى داخل نفوسنا»
(١٦٢). وكانت «وولف» تقول: إن «جويس» هو الذى نبهنا إلى تلك الانطباعية الذاتية
التي تهدف إلى تسجيل حركات عقولنا تسجيلاً مباشراً، تلك الحركات التى لا تصدر
عن البناء الفنى للعمل الأدبي، أو ما ينطلق «من خيارات جمالية محددة؛ فالانطباعية
الذاتية منهج لا تتفق هى نفسها مع كل الاتفاق؛ ذلك لأنه منهج يدور فى فلك فرد
واحد فى الأغلب الأعم، أو يتكئ إلى عقل فرد واحد، إلى درجة يصعب معها الإقرار
بتفاعل وعى هذا الفرد مع العالم من حوله. وتتساءل: «هل هو إذن منهج يقوم على
منع القدرة الإبداعية ومصادرتها؟» و «هل ينطلق من الطريقة التى نشعر بها بالأشياء
والعالم... لأنها تتركز على الذات التى - رغم تهاونها - لم نرها تعانق أو تبدع خارج

(٥) اعتمدت فى هذه الترجمة على ترجمة الدكتور طه محمود طه (المترجم).

عالمها أو ما يتجاوزها؟» (١٦٢). وفي أبريل من عام (١٩١٩) عندما كتبت هذا العرض الموجز لما أنجزه «جويس»، وسعيه إلى تبني منهج معين، لم تكن «وولف» قد قرأت إلا الأجزاء الأولى من رواية «يوليسيز»، ولكن بقي ما أكدته في مقال عام (١٩٢٥) من أن رأيها لم يطرأ عليه تغيير إلى الأفضل بمزيد من القراءة (وهي تؤكد في كل الأحوال أن نجاح المنهج أقل أهمية من الواقع النفسى المرفوض). كانت «وولف» معجبة بشجاعة «جويس» حين عمل على الاستغناء عن الأعراف الروائية في خضم سعيه إلى تصوير الحياة نفسها بحرية وصدق، ولكن «وولف» تقرر أيضًا أن «جويس» في النهاية أخفق في مساعده للأسباب نفسها. وقد أرجع بعض النقاد تلك النتيجة التي توصلت إليها «وولف» إلى حقد تمكن منها على جهود زميلها «جويس» وزميلتها «ريتشاردسن»، وأرجعها آخرون إلى طبيعة المنافسة بين أصحاب المهنة الواحدة التي تشوبها ضروب التعالي ونوبات التكبر. ورغم كل ذلك فإن النقد الذي كتبه «وولف» يمثل رفضًا شكليًا وأيديولوجيًا لتركيز هؤلاء الكتاب الشديد على الواقعية. ترى «وولف» أن تركيز هؤلاء الكتاب على وصف تفاصيل الانطباعات الواعية لا يمكنه الوصول إلى عمق الروح الذي وصلت إليه الرواية الروسية. وهي تركز في نقدها على ما أنتجه كتاب العصر الإدواردي والحدائي من رواية حدائية؛ وزعمت أن الإدواردين كانوا يركزون على المادية التي لا تعرف الشيع، فافتقرت رواياتهم إلى الحياة، وأن الحدائيين كانوا ينظرون على أنفسهم، ويعظمون من قدرها أكثر من اللازم، فانغلقت رواياتهم على نفسها، وضنت على القارئ بالبوح.

عندما ظهرت مقالات «الروايات الحدائية» على صفحات ملحق التايمز الأدبي في أبريل من عام (١٩١٩) لم تكن «وولف» قد نشرت أى عمل من أعمالها الكبيرة، وعندما ظهرت روايتها «الليل والنهار» في أواخر ذلك العام، كان رأى البعض أنها رواية أكثر تقليدية ربما من الرواية التي سبقتها وهي «الخروج في رحلة بحرية» (١٩١٥). كانت تكتب سلسلة من المشاهد القصصية القصيرة التي تجرب فيها التعبير عن همومها النقدية التي ازدادت إلحاحًا في تلك السنوات. كانت مشاهد «أثر على الحائط» (١٩١٧)، و«حدائق كيو» (١٩١٧)، و«رواية لم تُكتب» (١٩١٩)، تريد منها النأي بنفسها عن العمل في «ليل ونهار». كتبت تقول عن جهودها في جعل كتابتها تنصاع

(٥) فرجينيا وولف، أثر على الحائط، ترجمة وتقديم: فاطمة ناعوت ومراجعة وتصدير: محمد عناني (المركز القومي للترجمة، العدد ١٣٥٩، ٢٠٠٩). المترجم

للسكل الروائي المقبول: «أجرؤ على القول بأن المرء عليه أن يبتدع شكلاً جديداً تماماً، فأنا أجد إثارة كبيرة في كتابة هذه المشاهد القصيرة، وأجد متعة لا حدود لها في أن أكتب ما يحلو لي». كانت «وولف» تعنى أن ما يحلو لها أن تكتبه هو رفض التعبير عن الزمن في ترتيبه المنطقي المعهود، ووصف الحكمة بمعناها المعهود أيضاً، ورسم الشخصيات كما كان يتم رسمها في الماضي القريب، وبالطريقة التي يتوقعها القارئ. بالعكس: راحت تمسك بتلابيب الأحداث التافهة التي تمر علينا في الحياة اليومية، وتسعى إلى سبر غورها، ورصد أهميتها، والتعرف على معناها. فمنهجها هنا أقرب في الشبه من وصفها لقصص «تشيكوف» القصيرة في نهاية مقال «الروايات حدائية» حين تقول:

التركيز هنا على تلك الأمكنة التي تبدو - من النظرة الأولى - أن الكاتب لا يركز عليها، ثم عندما تتبادر العين على رؤية الشفق، والتعرف على أشكال الأشياء في الحجرة، ندرك أن القصة قد اكتملت، وأن القصة قد وصلت إلى أعماق الأمور، وأن «تشيكوف» قد حسم اختياراته لصالح رؤاه، وحشد هذه الاختيارات وصولاً إلى الخروج بعمل جديد وطريف (المقالات ٣: ٣٥).

في القصة الأولى نجد الراوي يتأمل السبب المحتمل في وجود «علامة صغيرة مدورة سوداء على جدار أسود» (أثر على الحائط ٣)، ثم ينطلق في رصد تداعيات فكرية أخرى، وإذا الحلم يتوقف بسبب صوت يُسمع يعلن - وهو في طريقه إلى الخارج لشراء جريدة - أن العلامة في الواقع ما هي إلا قوقع. لا تستغرق الحكاية كلها أكثر من دقيقة واحدة، رغم الحركات الذهنية الكثيرة التي اشتملت عليها. على أنه في خضم الاندفاع في هذه الحياة الحديثة تلفت هذه التجربة النظر إلى تفرداها في قوتها التأملية، وهي قوة تتجاوز - على ما يبدو - تلك الحركة الخطئية التي يتميز بها الزمن في مروره من نقطة إلى النقطة التي بعدها، ناقلاً معه اللانهاية في لحظة «الهالة المتألقة». على النقيض: تقدم رواية «حداائق كيو» مشهداً انطباعياً خارجياً أكثر منه مشهداً تأملياً داخلياً ينتقل بين الحشرات والبشر الذين يسمعون تحت شمس يوليو. ويتنقل السرد بحرية ورشاقة بين وجهات النظر الفردية، ويتنقل أيضاً في نطاق وجهة النظر الواحدة مرة إلى الداخل وأخرى إلى الخارج بطريقة تذكرنا بطريقة المصور السينمائي «ونفرد هولتبي» - مثلاً - التي قال عنها مرة: «لكي تجعل المشهد ينتقل بك من الأعلى إلى الأسفل، أو من الحجم الضخم إلى الحجم المتناهي في الصغر، ولكي تجعل الناس والحشرات والطائرات والزهور تمر على مستوى البصر ثم تختفي - فهذه أدوات تشيع على الأرجح في شكل آخر من أشكال الفن.

هذه هي أحابيل فن السينما» (هوتلبي، ١٩٧٨: ١١١). إن «وولف» تغير استراتيجيتها مرة أخرى في كتابها المعنون: «رواية لم تكتب». وتركز هذه المرة على سر الهوية، وتلك الرواية التي تدفعها ملاحظة عابرة إلى حشد الخيال لإعادة بناء حياة سيدة مسافرة معها في عربة القطار، لتجد نفسيهما - عندما تصلان إلى محطة النهاية - أن كل افتراضاتها وتخيلاتها كانت غير دقيقة بالمرة. وإذا تأملنا هذه القصص الثلاث مجتمعة، نجد أنها قد شكلت القواعد التي تأسس عليها مشروع «وولف» الجمالي كله؛ فقد سجلت في كراسة يومياتها في يناير من عام (١٩٢٠) تقول: «عندما وصلت في ذلك المساء إلى فكرة ما حول شكل جديد لرواية جديدة، اكتشفت أنني أعشق أشياء مثل الشك، ووجدتني أكتب "أثر على الحائط"، و«ك جسي»، و«رواية لم تكتب»، و«الأخذ بالأيدي»، و«الرقص مع الجماعة» (اليوميات ٢: ١٤). وضعت «وولف» يدها على اللحظات القوية التي تكشف فيها أسرار الشخصية بشيء من اليسر، وتأكيد العلاقة بين الذات والعالم، فأصبحت هذه اللحظات من الملامح الرئيسية في إعادة تعريفها للواقع في عالم الرواية، وذلك ما سوف نفصل فيه القول في الفصل القادم. كتبت تقول بعد نشر روايتها «غرفة يعقوب» في يوليو (١٩٢٢: ٤٠): «عرفت الآن (وأنا في الأربعين) كيف أبدأ الحديث بصوتي الخاص بي، وقد جلبت لي هذه المعرفة الكثير من السعادة، الآن في وسعي أن أمضي دون مشقة، ودون أن انتظر المديح» (١٨٦).

خلاصة:

كان الموضوع الرئيسي الذي ركز عليه هذا الفصل الذي انصرم هو الدافع الشكلي الذي كان هاجس كتاب الرواية الحديثة؛ ونقصد به بحثهم عن شكل جديد للرواية يختلف عن الشكل التقليدي، وسعيهم إلى التعبير عن العالم الحديث لا في الموضوع فحسب، وإنما في منهج التمثيل الأدبي وأسلوبه أيضاً. كانت قضية طبيعة الواقع المعيش، وكيفية التعبير عنه في القص الخيالي، من القضايا المهمة بالنسبة للرواية الحديثة، دار حولها الجِجَاجُ كما دار حول التقنية السردية كلها في أوائل القرن العشرين. أدرك بعض الكتاب في ذلك العهد أن الحياة أكثر تنوعاً مما كان يظن الكثيرون حسب تلك الأعراف الشائعة، وأدرك هذا البعض من كتاب الرواية أيضاً أن قدرة الرواية على الوصول إلى التجربة واستكشافها إنما قد تم في إطار شكلها المستقر الذي يعطل انطلاقها، وأن الأزمنة الحديثة والأفكار الحديثة تحتاج إلى أشكال جديدة وتقنيات سردية

جديدة. لم يكن «جويس» ولا «ريشاردسن» ولا «ولف» من المعادين للواقعية (والحق أن نقادهم المعاصرين كانوا ينوهون بوجود ضرب من الواقعية الزائدة في أعمالهم)، ولكنهم كانوا يؤمنون بأن تصوير قشور الحياة ومظاهرها الخارجية لا يعكس الحياة الحقيقية التي يجاها الناس، ولا ينقل تجربة البشر الحقيقية، وكانوا يؤمنون أيضًا بأن تصوير ما يدور في عقول الشخصيات، ووصف عواطفها من خلال رآو مطلع على كل شيء، ويقع بصره على كل شيء (وهو ما كان يلجأ إليه بعض كتاب الرواية في القرن التاسع عشر)، لا يمكن أن يمثل الحياة الحديثة تمثيلًا يصور الواقع حق التصوير، ويفسر الحياة حق التفسير. والحق أن الرواية التقليدية حين زعمت أنها أقدر على تمثيل الحياة المعاصرة تمثيلًا صريحًا لا يشوبه الخيال، وحين أخفقت في الإقرار بأن للحياة صورًا أخرى لا يمكن تجاهلها، انتهت إلى الإخفاق التام في تمثيل هذه الحياة وتصويرها كما ينبغي أن يكون تصوير الأعمال الفنية للحياة الواقعية. من ثم، انحرفت الرواية الحدائية عن طريق الرواية التقليدية الكلاسيكية وذلك في وجهين رئيسيين، الأول: رغم أنها لا تزال تهدف إلى التمثيل المباشر للخبرة البشرية، فإنها تختلف عن الرواية الكلاسيكية في فهمها لما يُكون هذه الخبرة. والثاني: أنها تنبئ على الشك في إمكانية توصيل هذه الخبرة من الطريق الموضوعي، ومن ثم فإنها لا تلتزم بتزويد القارئ بالتفاصيل الوصفية التي يتشوق القارئ إلى معرفتها حول الشخصية وحول زمن الأحداث ومكانها. وبينما كانت تجارب «جويس» و«ولف» و«ريشاردسن» في فن السرد تجارب جديدة ومستقلة ومتميزة ركزت على جنس الرواية بصفة خاصة، وحظيت باعتراف النقاد المعاصرين (سواء بالاختلاف أو بالهجوم) بأنهم روادٌ لضرب من الواقعية كانوا يسمونها الواقعية الذاتية الجديدة: تقوم على استبدال تصوير الوجود النفسى للفرد بالتصوير التقليدي لتقلبات الفرد في حياته الاجتماعية، واستبدال استكشاف الوعي من داخل العالم النفسى للفرد بالوصف الخارجى لمشاهدته الحياتية التي يجاها، واستبدال تدفق الأفكار والانطباعات لحظة بلحظة، تدفقًا يعمل على صياغة الحياة الذهنية للفرد، بسرٍ يقوم على التسلسل الزمني وحبكة درامية تقوم على المنطق.

الشخصية والوعي

في الفصل السابق تناولنا آراء «جويس» و«ريتشاردسن» و«وولف» في الرواية الخداثية، وإيمانهم بأن القصة الخداثية في حاجة إلى تحقيق القطعية مع الأعراف الروائية الماضية لكي تضمن القدرة على التعبير عن الحياة الحديثة بشكل مناسب، وكذلك محاولتهم الأولية لاستكشاف إمكانات الواقعية الذاتية في مقابل واقعية اجتماعية تعتمد على المحاكاة. كان من مظاهر واقعيتهم الجديدة ذلك الانتقال من التركيز على تصوير الشخصية والوعي في ضوء ذلك التأثير الذي كان طاعياً لأفكار التحليل النفسي التي شاعت في أوائل القرن الماضي، وأن هذه الأفكار قد غيرت من موقع الفرد من علاقته بالعالم الذي يعيش فيه. وليس معنى ذلك أن كتاب الرواية الكلاسيكية في القرن التاسع عشر لم يعرفوا النفس البشرية وتقلباتها، ولم يسعوا إلى تصوير نبضاتها ونزواتها، فالحق أن كثيراً من الإبهام الذي كان يغلف الحقيقة النفسية كان مطروحاً في الروايات التي كُتبت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومنها سعى هذه الروايات إلى فهم هوية النفس، وطبيعة الذات، وإن ظلت هذه المعرفة حبيسة اعتقاد أساسي في عالم يمكن التحقق منه من خلال التجربة العملية، أو يمكن فهمه من خلال علاقته بالكون الواسع، أو من خلال تحدده اجتماعياً واقتصادياً.

وما حل عقد الثمانينيات من القرن التاسع عشر حتى كان الفلاسفة وعلماء النفس قد أشاعوا نهجاً جديداً في الاقتراب من الحياة الذهنية للبشر، نهجاً يقوم على الوصول إلى عالم الباطن، أو كما يصفه عالم النفس الشهير «وليام جيمس» في كتاب الشهير الذي يُعد عمدة في هذا التخصص، وهو كتاب «مبادئ علم النفس» (١٨٩٠)، بأنه: «النظر

في عقولنا كيف تفكر، ووصف ما عرفناه أو اكتشفناه بعد النظر (جيمس، ١٩٨١):
(١٨٥). وأراد أخوه «هنري جيمس»، وهو كاتب رواية كبير، أن يجعل الرواية تسير
على هذا النهج النفسي، حين جعل التيار السردى يتدفق من منظور شخصية واحدة،
فكان تطور الجمال الانطباعى فى أعمال «جوزيف كونراد» و «فورد مادوكس فورد»
يحقق القطيعة بين التجربة العامة والتجربة الخاصة. وفى الوقت الذى كان فيه كل من
«جويس» و «ريتشاردسن» و «وولف» يسعون إلى البحث عن طريقة يصورون بها الوعى
الحديث فى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين، تغيرت فكرة الناس عن الذات
الثابتة التى لا تتغير، تلك الذات التى يحكمها العقل ويضبطها المنطق، اكتشف الناس
أن النفس متقلبة، لا تكف عن التغير، ولا تثبت على حال، وأنها عرضة لاحتيازاتها
ونزواتها ووجهات نظرها فحسب، ولكنها عرضة أيضًا لأعمال العقل الغامضة، وعالم
آخر يسمونه عالم اللاوعى.

تيار الوعى

أصبح التركيز على الوعى الشخصى لعقل الفرد أحد أهم الملامح التى تحدد حداثة
الرواية، فالوعى بالذات هو الموضوع الرئيسى فيها، وهو الحيلة الفنية التى تتكى عليها
الرواية فى الوقت نفسه. وقد ظهر المصطلح أول ما ظهر فى وصف «وليام جيمس»
للطريقة التى يختبر بها عقل الفرد الأفكار والمدركات الحسية والذكريات والتداعيات
والمشاعر والأحاسيس فى جميع تقلباتهم فى الحياة.

تيار الوعى

فى كتابه المعنون بـ: «مبادئ علم النفس» (١٨٩٠)، وصف «وليام جيمس»
الخبرة الواعية بأنها خبرة متصلة وغير متقطعة: «إنها خبرة مستمرة متدفقة،
أشبهها فى تدفقها بتدفق المياه فى النهر أو الجدول. دعونى أسمها - كلما جاء
ذكرها فى هذا الكتاب - بأنها تيار الفكر، أو تيار الوعى، أو دعونى أسمها تيار
الحياة الذاتية». إنه يختلف عن ذلك التواتر الحدسى الذى لا يجسد التواصل؛

فتيار الوعي كما يفهمه «جيمس» هنا يشير إلى تلك المشاعر والإدراكات المتصلة التي لا تنتهى داخل وعينا، أو أفكارنا وإدراكاتنا ومشاعرنا التي تنطلق من وعينا، أو قل: هى النشاط العقلى الذى قلما ننتبه له أو نلاحظه. وقد ظل تيار الوعي مجهولا فى النقد الأدبى على وجه الخصوص، وكان نقاد الأدب يخلطون بينه وبين الحوار الداخلى، تلك الحيلة السردية التى يستخدمها كُتّاب الرواية تارة وكُتّاب المسرح تارة أخرى، وربما كان الأدق أن نقول: إن تيار الوعي هو الحياة الذاتية النشطة التى قد يمسدها هذا الحوار الداخلى، فى سعيه إلى محاكاته فى الشكل الرمزي المتجسد فى اللغة. وللحديث عن صعوبة تعريف تيار الوعي بوصفه أسلوبًا سرديًا واحدًا انظر: همفرى ١٩٥٤، وانظر: فريدمان ١٩٥٥. ولشيوخ المصطلح فى الفلسفة وخاصة فلسفة العقل انظر: ستروسون، ١٩٩٤، وديتون (٢٠٠٠).

ولكى نفهم بعض الأنواع المختلفة لبؤرة السرد التى يطررها مصطلح تيار الوعي من المفيد أن نتسلح ببعض الوعي بالأفكار التى طغت على الفكر النفسى والفلسفى فى بداية القرن العشرين. فلا بد أن القارئ المعاصر كان يعتقد أن البؤرة النفسية فى الرواية الحداثية إنما كانت نتيجة تأثير تحليل النفس الذى أشاعه «سجيموند فرويد» (١٨٥٦ - ١٩٣٩). على أنه فى العقود الأولى من القرن العشرين كان العقل المهيمن على الناس فى هذه الفترة هو الفيلسوف الفرنسى «هنرى برجسون» (١٨٥٩ - ١٩٤١)، الذى كانت نظرياته فى الوعي، وفى الدافع الإبداعي، وطبيعة الزمن من النظريات التى اشتهرت فى ذلك الوقت شهرة كبيرة، وكان لها تأثير كبير على المشهد الفكرى والفنى الأوروبى خلال تلك الفترة. ففى رأى «برجسون» أن معرفة ماهية الذات مستحيل؛ لأنها تتخفى خلف الهوية الاجتماعية المصطنعة؛ لأن انتقال الأنشطة التى تدور فى عقل الفرد إلى البنيات الخارجية المتمثلة فى اللغة فإن أهم ما يميز الوعي يضع. فالكلمة الجاهزة العاجزة عن التعبير - كما يقول فى مقال له بعنوان: «الزمن والإرادة الحرة» - تطفى مباشرة، أو على الأقل تطفى على الانطباعات الرقيقة العابرة لوعينا الفردى («برجسون»، ٢٠٠١: ١٣١).

هنرى «برجسون»

استطاع «برجسون» إحداث ثورة فى الفكر الفلسفى بتركيزه على الحدس وليس العقل؛ فالحدس هو الوسيلة التى نفهم بها الواقع، ونلدرك بها الحقيقة. وفى قلب أفكار «برجسون» تقع فكرة أن هناك شكلين للحياة الواعية؛ فى الشكل الأول يختبر الفرد الحالات النفسية على نحو قوى ونوعى بوصفها كلاً عضوياً متدفقاً، وفى الشكل الثانى يختبر الفرد الحالات النفسية بوصفها أنشطة متقطعة يُعرف بعضها من بعض بطريقة محددة. ذلك لأن الخبرة الحدسية أو الأساسية لا يمكن إدراكها إلا على مستوى الوعى العقلى أو الفكرى عندما تتحول إلى شكل فضائى أو رمزى يميل الأشياء إلى مدركات حسية. على أن ذلك لا يمكن - فى أفضل الأحوال - إلا أن يقدم لنا محاكاة مصطنعة للحياة الداخلية. كان «برجسون» على وعى تام بعلاقة جِجَاجِه بالتحليل الفلسفى، نعرف أن منهج «برجسون» ومنظومة مصطلحاته أمور تصويرية واستعارية بالدرجة الأولى. لقد حصل «برجسون» على جائزة نوبل للأدب فى عام (١٩٢٧). ومن أهم أعماله: «الزمن والإرادة الحرة»، (١٨٨٩)، وتُقل إلى الإنجليزية فى عام (١٩١٠)، وكتاب «المادة والذاكرة» (١٨٩٦) وترجم أيضاً فى عام (١٩١٠)، وكتاب: «التطور الخالق» (١٩٠٧) وتُرجم فى عام (١٩١١).

على أن «برجسون» يقترح:

إذا استطاع كاتب روائى جرىء، أن يمزق تلك الستارة التى تُسجّت حول ذواتنا التقليدية نسجاً محكماً، وأخرج لنا ما استقر وراء هذا المظهر المنطقى من غموض جوهرى، ومن تحت هذا التجاور بين الحالات البسيطة، استخرج لنا عالماً يتكون من آلاف الانطباعات التى توقف وجودها بمجرد ذكرها على اللسان، أو تحركها فى الوجدان، فسوف نرفع له القبة لأنه عرفنا دون أن نعرف أنفسنا، أو لأنه استطاع أن يعرفنا أكثر مما نعرف أنفسنا (١٣٣).

هذا هو التحدى الذى قررت «ريتشاردسن» مواجهته حين كتبت تصف الوعى اللا محدود فى نفس «ميريام هندرسون». وحين تناولت «ماى سنكلير» - مثلاً - رواية «رحلة حج» بالنقد فى عام (١٩١٨)، استخدمت مفهوم تيار الوعى فى الأدب لأول

مرة، قالت: «تيار الوعي هو الحياة نفسها في تدفقها دون توقف، إنه تيار وعي «ميريام هندرسن» الذي لا يتوقف. وفي الحالين كليهما لا تقع أيدينا على بداية ولا وسط ولا نهاية» (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٤٤). إن هذا التركيز الصارم على حركات عقل واحد هو الذي أنتج - كما تقول «سنكلير» - تلك الواقعية النفسية الجديدة التي عُرفت بها «ريتشاردسن» حين ماهت بين نفسها وهذه الحياة، حياة تيار الوعي عند «ميريام»، إن الأنسة «ريتشاردسن» تريد أن تقول لنا: إنها أول من اقترب من الحقيقة، من الحياة الواقعية أكثر من أي كاتب روائي آخر سعى إلى تصوير الحياة الواقعية دون أن يبلغ من ذلك ما يريد» (٤٤٤). ورغم أن «سنكلير» كانت تصف الموضوع الذي كانت تناوله «ريتشاردسن» - أي: أفكار «ميريام» ومدرجاتها - فإن العبارة سرعان ما انتشرت في النقد الأدبي لتحيل القارئ إلى ضرب من أسلوب السرد الباطني الذي تتبناه الرواية الحديثة، وهي إحالة غامضة لا تدل على الحقيقة كلها، ولا تعين على المعنى، فرأينا كيف كانت «ريتشاردسن» - على سبيل المثال - تكرر أمام الجميع ضيقها من أن النقد قد وجدوا لها المكان اللائق إلى جوار «جويس» و«وولف» بوصف الثلاثة زعماء لما بات يُعرف بـ: تيار الوعي في الرواية الإنجليزية، في حين أن محاولتهم التي تختلف كلٌّ عن الأخرى لتمثيل ضرب مختلف من الوعي لم يلتفت إليها أحد من أولئك النقاد.

ولكى نعطي القارئ الكريم مثالا على منهج «ريتشاردسن» فلنأخذ الفقرة التالية من رواية «النفق» (١٩١٩)، وهي أطول الأجزاء الثلاثة عشر، ومن أكثرها قدرة على تصوير تيار الوعي عند «ميريام»، ومن أكثر الأجزاء الثلاثة عشر لرواية «رحلة حج» إمعانًا في التجريب:

استغربت الآن من تلك الألفة التي انعقدت بينها وبين تفاصيل الحجرة ... فكرة زيارة أمكنة في الأحلام. الأمر كان أكثر من ذلك بكثير ... الجزء الحقيقي في حياتك له ما يقابله من حلم ليلي اتكأ عليه؛ وفي الحلم جزء تحقق في عالم الواقع الذي تعيشه. ها قد أصبحت الآن تتمتعين بقدرة على استباق الأحداث، رأيت الأشياء في الحلم فكأنك رأيت الواقع؛ إذ لا فرق بين الحلم والحقيقة. الأحداث تلوح في الأفق فتضيء الخيال بالواقع. الأمر كأنك تسقطين على الأرض أشياء ثم تراجعين خطوة إلى السوراء لالتقاط شيء تعرفينه حق

المعرفة. فمهما أمتعنت في مسافة الذهاب فإن العودة مؤكدة ... أنا عائدة الآن إلى حيث كانت نقطة البداية، أحاول أن أفعل كما يفعل الآخرون. تركت منزلي لأصل إلى هنا. لن يلمسنى هنا شيء ... إن مشهد العفش المكوم على الجانب الآخر من المستودع حول عينيها إلى ركن يقل فيه الضوء. هنالك على مقربة من مكتب متهالك به أدراج، عاطل من الطلاء في الغالب، مزود بدرجين طويلين وآخرين صغيرين، وغطاء أبيض تعلوه امرأة صغيرة مؤطرة بإطار من خشب الصنوبر المصقل ... ثم هناك على مقربة «دولاب» أصفر به درج عميق يقع أسفل فجوة الشباعات، ودرج صغير في المغسلة الصغيرة المتهالكة، ودرج آخر يقع فوق الدولاب الذي يعلوه التراب على الحوانى المصنوع من خشب الماهوغاني. سأقوم برسم الجزء المتوهج من السقف، لفائف من أوراق الشجر ... (رحلة حج ٢: ١٣-١٤).

إن «ميريام» هنا تصل إلى حجرتها في البيت الذى ستقيم فيه إقامة دائمة خلال السنوات العشر القادمة من حياتها في «لندن». هنا تشتبك خيوط الوعى طبقة فوق طبقة اشتباكًا لا فكاك منه: شغورها الفورى القوى بالألفة مع هذه الحجرة، تعبر عنه بطريقة تلقائية بجمل وعبارات قوامها التشظي، تنقل إلى الوعى انطباعًا حسيًا بمنظر الحجرة، يتم نقله بوصف معلن في الطابع البصري، وأخيرًا الفكر القصدى حول طلاء السقف، ينتقل فيه السرد إلى وعى الراوى المتكلم، ولكن دون توجيه علامات الترقيم أو إقحام الراوى الغائب الذى يبدأ بـ: «قالت في نفسها». إن استخدام الحذف هنا ينقل إلى القارئ اعتمال الأفكار التى تندفق إلى ذهنها، كما ينقل أيضًا لحظات تتوقف فيها المفردات عن الجريان، فتمتنع على النقل إلى لغة الفكر وإلى التصوير الخارجى أيضًا.

وإذا كانت «سنكلير» قد احتفلت بمثل هذه الواقعية النفسية المباشرة، فإن نقادًا آخرين لا يُظنّ في تعاطفهم مع الكتابة التجريبية على عمومها، لم يجدوا في هذه الفقرات المطولة المحشوة بالحوار الداخلى غير ضرب من الكتابة المملة التى لا تفضى إلى أى معنى مقبول. فقد رأت «كاثرين مانسفيلد» حين كتبت عن «النفق» في عام (١٩١٩)، أن «ميريام» تسجل كل تفصيلات تجربتها الحسية المباشرة بقوة ذهنية تسجيلية تثير الإعجاب، ولكنها لا تفضى في النهاية إلى تجديد فنى يمكن أن يعتد به اعتدًا كبيرًا:

«أى شيء لا يستطيع عقلى الذى فى رأسى أن يفعله!» أتخيلها تقول ذلك. «أى شيء لا أستطيع أن أراه أو أتذكره أو أعبر عنه!» أكثر من مرة تدرب نفسها قصداً على أن تذكر كل شيء، تجد متعة فى الوصول إلى معرفة أنها أشبه بالآلة التى لا تخطئ، وتجعلنا نشاركها هذا الرأي، تدفعنا إلى الإعجاب بها كأداة من أدوات الفهم الكبيرة. يخزن عقلها الأشياء ويستدعيها بأريحية تحسد عليها، فى استطاعتها استدعاء التفاصيل الصغيرة كاملة دون أن يعثرها نقصان... أو زيادة! (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٣٠٩).

يمكننا هنا أن نقارن بيسر- وبشكل ممتع - بين وصف «مانسفيلد» لهذا الملمح الآلى فى وعى «ميريام» وبين تحذير «برجسون» فى ختام كتابه المعنون بـ: «الزمن والإرادة الجرة» من أن محاولات تصوير التعددية النوعية فى الحالات النفسية بأداة اللغة لن تسفر إلا عن محاكاة العملية التى يستجيب بموجبها الكيان الملقى برود أفعال ليس إلا، ويتتهى الحال به إلى ضرب من الآلية الفيزيائية («برجسون»، ٢٠٠١: ٢٣٧). وتستمر «مانسفيلد» فى الحجاج قائلة: إن الحيلة التى تستخدمها «ريتشاردسن» تركز على مدركات «ميريام» السطحية، كما تظهر على السطح، وكما تعيها فى ذهنها، ولكنها تفشل فى أن تجعل من هذه المدركات السطحية دلالات على فهمها المستمر لذاتها، أو إحساسها المتصل بنفسها. كانت «وولف» و «مانسفيلد» صديقتين فى المهنة، وكانتا تتنافسان فى ذلك قبل وفاة الأخيرة المباحث؛ فقد توفيت «مانسفيلد» شابة فى عام (١٩٢٣) عن أربعة وثلاثين عاماً لا غير، وعندما نشرت «وولف» مقالها الذى لم توقعه باسمها حول زوايا «النق» فى ملحق التاييمز الأدبى فى فبراير من عام (١٩١٩)، ضمنت تحفظات مشابهة حول السطحية الواضحة التى أدركتها فى رواية زميلتها «ريتشاردسن». تقول «مانسفيلد»: «القول بأن الأنسة «ريتشاردسن» قد قطعت شوطاً بعيداً فى الوصول إلى الإحساس بالواقع حين ضربت صفحاً عن الأدوات التقليدية العادية قول لا أشكك فى صحته، ولكن مهلاً! أى واقع صورته؟ هل هو الواقع السطحى أم الواقع العميق؟ (المقالات ٣: ١١). تريد أن تقول: إن المشكلة فى وعى «ميريام» نفسه، وهى تحمل على هذا الوعى لأنه وعى حسى أو مادى أكثر مما ينبغى، وآلى فيزيقى أكثر مما هو وعى تأملى: «إن حواس اللمس والبصر والسمع عندها حادة أكثر من اللازم. ولكن المشاعر والانطباعات والأفكار والعواطف تهرب منها، كأنها لا تتصل بها ولا تناقشها، ولا تعتمد على الدخول بنا فى مناهات الأعماق النفسية التى كنا نتظرها منها» (١١).

ينشأ نقد «مانسفيلد» و «وولف» - في جزء منه - من حقيقة مقتضاها أن تركيز «ريتشاردسن» على الوصف «البرجسوني» المباشر لوعى «ميريام» كان عائقاً أمام تطورها بوصفها شخصية روائية. فرغم أن «برجسون» لفت الانتباه إلى الفرق بين الأنا التقليدية، كما كانت تفهم في علاقتها بالعالم الخارجي، والذات الجوهرية التي تمتاز بتقلباتها النفسية النوعية الخالصة، منبئة الصلة عن المجتمع واللغة، نقول: رغم ذلك فإنه أقر أيضاً بأنه دون النزعة العقلية التي تميل إلى اللعب المكااني يصبح وعينا بالهوية مستحيلا، يتكى - كما هو في واقع الحال - على إحساس بالتواصل يتطلب - بالضرورة - تمييزاً للماضي والحاضر والمستقبل. تقول «مانسفيلد»: «صحيح أن «ميريام» ليس لديها ذاكرة، وصحيح أن الحياة في بعض الأحيان أسرع مما نتوقع، ونحن نلهث لكي نلتحق، ولكن ذلك لا يحدث على الدوام. فإذا كنا ندعى أننا نعيش فعلا علينا أن نقر بأن حياتنا تتخللها نوبات توقف نرجع فيها أدراجنا إلى كهوفنا التي ننطلق فيها إلى التأمل» (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٣٠٩). ولكن «ميريام» تثبت بمشاغل حياتها السطحية يوماً بعد يوم لا لشيء إلا لاجتناب التفكير في القضايا الجوهرية التي كونت ماضيها وحاضرها وكذلك مستقبلها. إن انقطاعها القسري عن حياة الطبقة المتوسطة المريحة التي عاشتها في رواية «أسقف مديبة»، والإشارات إلى مرض السيدة «هندرسن» في الجزء المعنون بـ: «حالة ركود»، وتلك الإشارة المنحرفة إلى انتحارها في نهاية الجزء المعنون بـ: «قرص العسل»، هي إشارات تتصل بتصوير «ميريام» في رواية «التفق»، رغم أن النقاد المعاصرين قد تجاهلوا، أو لم يتنبهوا إليها بالمرّة. كانت «ريتشاردسن» تكرس مشروعا كلة لتصوير الواقع تصويراً صادقاً أميناً، أو تصوير الواقع كما يختلج في ذات سيدة شابة ذكية، ولكنها مجروحة وتسعى إلى الذود عن نفسها، سيدة ترى حياتها تهرب من بين يديها، وترى شوقها إلى هذه الحياة يتضاءل مع الزمن في خضم الإعياء الذي يسببه العمل والاستنفاد الجسدي، تسعى إلى التقاط المشاعر وتسجلها أثناء الفسحات وأوقات الراحة القصيرة مستمرة هدوء حجرتها، تعانق شوارع «لندن» وحدها متأملة زاهدة، أو تحظف أمسيات سريعة من عطلات نهاية الأسبوع مع أصدقاء لها. راحت «ريتشاردسن» تكتب من خلال تقمصها لوعى «ميريام» المهلدر، لم يكن يحتاج منها إلى ذلك الضرب من التأملات المطولة في الماضي التي أنجزها بمتعة فائقة «مارسيل بروسست»، وإنما كان يحتاج منها أن تضرب عنه صفحاً وتساءل نسياناً تاماً وكفى. رغم

ذلك لا نزع من أن الماضي الذي سبّرت غوره كان جهدًا بلا طائل، بل كان عنصرًا مهمًا من عناصر عواطفها، وكان يؤثر في حاضرها، ولو بشيء من الغموض.

البطل الحديث

رغم أن النقاد يذكرون «جويس» و«ريتشاردسن» كثيرًا بوصفهما الكاتبين اللذين تبنيا ما بات يُعرف بـ: «رواية تيار الوعي»، فإن رواية «يوليسيز» التي كتبها «جويس» لم تكن تهيمن عليها شخصية واحدة مثل شخصية «ميريام» التي هيمنت على رواية «رحلة حج» التي كتبها «ريتشاردسن»؛ فقد ظل «جويس» يكتب النصف الأول من الرواية وهو يركز على استخدام الحيلة المعروفة بـ: «الحوار الداخلي، أو المونولوج الداخلي» ليمثل من خلاله أفكار بطليه «ستيفن ديدالوس» و«ليوبولد بلوم» وانطباعاتها، وعلى النقيض: في النصف الثاني من الرواية عندما شغل الكاتب نفسه بأساليب مختلفة، ومصطلحات متباينة، أسهمت هذه الأساليب وتلك المصطلحات في النزول بـ: «ستيفن» و«بلوم» إلى مرتبة الشخصيات العادية المستقلة ليذوبا في العالم الأوسع لآليات الرواية ككيان كلي. فإذا كانت هنا شخصية يهمن وعيها على رواية «يوليسيز» هيمنة كاملة فإنه وعي «جويس» نفسه؛ فرغم أنه استطاع أن يضلّل القارئ بالتقليل من هيمنة المؤلف على مسيرة السرد، فقد توارى خلف الأفكار والمفاهيم التي قدمتها شخصياته، وراح يعلن عنها مرة بتغيير في الأسلوب، وأخرى بتكرار العبارات والصور، وثالثة بتبني الرمز الموازي أو ما يُسمى بالتجاوز الفني.

عندما بدأ «جويس» يكتب رواية «يوليسيز» في عام (١٩١٤)، كان قد خطط أن تكون الرواية ملحمة حدائثية، يعارض بها ملحمة «الأوديسية»، ويسمّيها «الأوديسية التي على نهر ليفي»^(٥)، غير أن اهتمام «جويس» انصب على وصف الشخصية بشكل كبير؛ شخصية بطله الحدائثي. أخبر «جويس» «جورجس بوراتش»، وكان تلميذه في مقرر اللغة في «زيورخ»، أنه يظن أن قصة «يوليسيز» «من أكثر القصص إنسانية في الأدب العالمي قاطبة»، وأن شخصية «فرانك بدجن» من أكثر الشخصيات احتمالا في التاريخ «(بوتس، ١٩٧٩: ٧٠، إلمان، ١٩٨٢: ٤٣٥). ثم استمر يقول أيضًا:

(٥) غير «ليني» الذي يقع في شرق جمهورية أيرلندا، على بعد ٥٠ ميلا من «دبلن» (المترجم).

«إن شخصية «يوليسيز» هو ابن «لايرتيز»، ولكنه والد «تيليمكس»، وزوج «ينولي»، وعشيق «كالييسو»، رفيق السلاح مع المحاربين الإغريق في معركة طروادة، وملك «إثاكا» (٤٣٥). نتيجة ذلك كله بدا «يوليسيز» في عيني «جويس» أكثر إنسانية، وأكثر قرباً من وصف الشخصية ثلاثية الأبعاد من سائر أبطال الأسطورة الإغريقية. أخبر صديقه «بدجن» أن «يوليسيز» الذي ابتدعه في روايته سيكون على المستوى نفسه من الكمال والشمول. فيها هو «ليوبولد بلوم» ذلك البائع المتجول، والذي يتعرض لخيانة زوجته وخداعها، والذي يشتري من الجزار كُلية ليتناولها في وجبة الإفطار، والذي يقلم أظفاره ويمارس الاستمناء على الملأ، هذا البطل يريده «جويس» أن يصبح ندًا للبطل الإغريقي. إن المؤلف هنا يقدم لنا حياة بطله «بلوم» بالتفصيل المحمل، ولكن هذه التفاصيل المملة تبدو مغرقة في العادية، ولكن في الوقت نفسه نجد أن هذه «العادية» أو قل: هذا الإغراق في العادية، هو ما يروق للقارئ، أو ما ينبغي على القارئ أن يركز عليه، ويرى فيها الحياة الواقعية، ولكنها الواقعية التي تتجاوز المألوف، وتعلو على العادي. لم يقل لنا «جويس»: إن بطله «بلوم» يساوي البطل الأسطوري، أو هو ندٌ له، ومن ثم أراد - من غير أن يعرف - أن يكون بطله هذا هدفاً للسخرية عند المقارنة، وموضوعاً للهزء عند المضاهاة، على النقيض: استطاع «جويس» أن يدفنا إلى الاعتقاد بأن بطله والظروف التي تحيط به رجل كل المواهب، ويكون بذلك ندًا لـ: «يوليسيز»، وهو يكشف لنا من خلال تصوير حياته في يوم واحد في «دبلن» أمانته المطلقة، ونفسه الصافية الودود، وحرصه وحذره الشديدين، وذكاءه المفرط، ويكشف لنا أيضًا عن حاجاته العاطفية ورغباته الإنسانية، ويكشف لنا أيضًا عن أنه يعاني من الإحساس بالغربة والعزلة والنفي عن الوطن، بالضبط كما كان يعاني «يوليسيز» في خضم مغامراته في رحلته الطويلة إلى وطنه «إثاكا». وقد حدثنا «بدجن» يقول: «كان أول سؤال عنّي لي حين أتممت قراءة حكاية كاملة من تلك الحكايات، أو حين قرأ على بصوته فقرة من حكاية لم يكملها، هو: «كيف استحوذ «بلوم» على إعجابك إلى هذا الحد؟»... كانت الهومو التقنية، والقضايا «الهومرية»، والسحر الكامن في الجسد البشري، كانت كلها أمورًا ثانوية بالنسبة إلى «جويس» (بدجن، ١٩٧٢: ١٠٦-٧).

والحق أن تركيز «بدجن» على شخصية «بلوم» بوصفه فردًا في المجتمع الأيرلندي في ذلك الوقت تركيز مثير، وهو على النقيض الواضح من تحذير «ستيوارت جلبرت»

الذى ترجم رواية «يوليسيز» إلى الفرنسية، من نظرية مقتضاها أن «الواقعية النفسية لهذه القطعة من السرد» معناها أن اهتمام «جويس» ينصب على رسم الشخصية في المقام الأول. ويستمر «جلبرت» في التأكيد قائلا: «رغم أنه في أغلب الروايات «يُستثار اهتمام القارئ، ويُستنهض اهتمامه عن طريق تقديم المواقف الدرامية، ومن خلال المشكلات المستمدة من السلوك، أو الشخصية وردود أفعال الشخصيات القصصية بعضها إزاء بعضها الآخر»، والأمر ليس على ذلك النحو في رواية «يوليسيز» (جلبرت، ١٩٣٠: ٢٠). ركز «جلبرت» على رفض «جويس» أن يمنح «ستيفن» و«بلوم» و«مولي» أية هيمنة فردية على الأحداث، وما كتبه يستحق الاقتباس منها هنا:

لا أظن أن شخصيات «يوليسيز» شخصيات خيالية، ولا أظن أن أهمية الرواية الحقيقية تكمن في مشكلات السلوك والشخصية، فعندما نفرغ من قراءة «يوليسيز» لا نسأل أنفسنا هذا السؤال: «أكان من حق «ستيفن» ديدالوس» أن يفعل ما فعله؟ وهل يحق للسيد «بلوم» أن يقول ما قاله؟ وهل كان يحق للسيدة «بلوم» أن تراجع عن موقفها؟ أشعر أن هذه الشخصيات جميعًا قد صورها مبدعها على ما يجب أن تكون عليه: فهم يتصرفون، ونحن نراقب أفعالهم، كأن هناك قوة تدفعهم رغما عنهم، حالة وجودية لا يستطيعون منها فكاكًا ... فالمعنى في رواية «يوليسيز» - لأن لها معنى في النهاية وليست تصويرًا فوتوغرافيًا لشرحية من الحياة فحسب، بصرف النظر: المعنى في الرواية لا يمكن أن نلتمس في أى تحليل من تلك التحليلات التى نقرأها لمشاهدها وأحداثها، ولا لتصرفات أبطالها، ولا يمكن أن نلتمس في طبيعة المزاج النفسى لشخصياتها؛ على النقيض: المعنى في الرواية كامن في الحيل الفنية التى يستخدمها المؤلف، والتى لا تنجو منها حكاية من الحكايات، وفي التفاصيل الصغيرة التى تطرحها اللغة، وفي آلاف المصادفات والإحالات التى يحفل بها الكتاب ... إن القارئ يشعر أن موقف مؤلف «يوليسيز» من شخصياته التى يبدعها، ومن أنشطتهم، موقف المحايد؛ فهو المؤلف الذى يترك العنان لهذه الشخصيات بعد تقديمها التقديس الأولى، كل شيء له فائدة، وكل شيء يصدر من هذه الشخصية أو تلك يسهم في بنائها على أى نحو من الأنحاء، يمكن تشبيه الشخصية هنا بالطاحونة التى يصبح كل شيء يقع تحت طائرتها جويًا، وتتم عملية الطحن هنا على مهل، وتواصل الحبة الانشطار إلى أصغر الصور (٢٠-١).

كتب «جلبرت» دراسته، تحت إشراف «جويس» نفسه، بهدف التركيز على أهمية الإطار البنيوي للملحمة «الهومرية» أو ما تأثر به «جويس» من ملاحم أخرى، وهى أمور لم يصل إليها «بدجن»، ولم يتبها إليها أغلب القراء. فقد كتب آخرون تحليلات كثيرة ومتباينة أشد التباين، وعكست هذه التحليلات تحيزاتهم النقدية أكثر مما عكست مقاصد «جويس» أو توجهاته الفنية (كتب «بدجن» من منطلق اهتمامه بالواقع والشخصية والبيئة التى نشأت فيها هذه الشخصية، وكتب «جلبرت» ليلقى الضوء على البناء الروائي، وليعكس اهتمامه بالأسلوب والحيل الفنية)، ولكن الناقدين كليهما يُعَدَّران؛ فنص الرواية غامض أشد الغموض، مراوغ أشد المراوغة. فقد قصد «جويس» من البداية إلى أن تكون روايته ملحمة تشبه ملحمة الأوديسية، تسرد أحداث حياة بطل حديث، بطل كامل من جميع الزوايا (فشخصية «بلوم» شخصية متكاملة، كلى الثقافة كما يقول «لينهان» فى حكاية «الصخور الضالة»)، ولكن حين كثرت الحيل الفنية، والاستراتيجيات الأسلوبية، وتراكمت - أو تطورت - على مدى السنوات الست التى كتب فيها المؤلف روايته، تغيرت صورة الشخصية، وتغيرت معها بؤرة التركيز.

تشكل الحكايات التسع الأولى من رواية «يولسيز» بدءاً من حكاية «تيلياكوس» ووصولاً إلى حكاية «سلا وكاريديس»، ما وصفه «جويس» بأنه «أسلوبه الأولي» (رسائل جيمس جويس، ١٢٩)، يظهر فيه أن اهتمامه بالشخصية اهتمام كبير. يستخدم «جويس» هنا «المونولوج» الداخلى المباشر، يتخلله حوار عادى بين أشخاص، مع وجود راوٍ غائب يحرك الشخصيات والأحداث، ليخلق الوهم بأن القارئ يتابع تيار الوعي عند «ستيفن» أو «بلوم». ويخبرنا «بدجن» بأن «جويس» قال له: «أحاول أن أصور أفكار الناس التى لا يمكن تصويرها، أو تجسيدها، بالطريقة التى تجربى بها (بدجن، ١٩٧٢: ٩٢). وعلى التقيض من بعض نقاده الذين زعموا أنه هو الذى ابتدع حيلة تيار الوعي، فقد كان «جويس» يرد هذا الحق إلى رواية مغمورة عنوانها: «الأمجاد الزائلة» (١٨٨٧)، لكاتب فرنسي مغمور أيضاً يُسمى «إدوارد جاردان». قرأ «جويس» تلك الرواية فى عام (١٩٠٣)، وكان يذكر دائماً أنه أعجب بطريقة المؤلف، وفى أثناء تخطيطه للحكايات الأولى من رواية «يولسيز» فى عام (١٩١٧) كتب إلى «جاردان» يطلب منه نسخة جديدة ليعكف على دراستها. ولكن «جويس» يطور طريقة «جاردان» الأصلية، خاصة فى تبنيه للنغمة الروائية والصور الخيالية التى تجربى على لسان البطل

وهو مستغرق في حوارهِ الداخلي بتأثير المحفزات الداخلية والخارجية التي تدفعه. يجبر «جويس» زميله «بدجن» في عام (١٩١٨): «في روايتي يتحرك الجسد ويعيش، في/ أو من خلال فضاء هو مأوى شخصية تتمتع بالبشرية الكاملة»، ثم يستمر: «فقد انتقيت مفرداتي انتقاءً، وسخرتها للتعبير في البداية عن وظيفة ما، ثم سخرتها هي نفسها للتعبير عن وظيفة أخرى» (٢١). ويعلق على حكاية «أكلة لحوم البشر» وهو يتابع «بلوم» وهو جائع ثم بعد أن يتخضم بالطعام:

تشتاق المعدة إلى الطعام، ويصبح إيقاع الحكاية أشبه بحركة تمعجية بطيئة ... يسير بطني، «ليوبولد بلوم» إلى مائدة الغداء، يفكر في زوجته، ويقول لنفسه: «سأقضي «مولي» ملتوتان». وفي وقت آخر من النهار ربما قال الكلام نفسه، دون أن يتذكر الطعام. ولكنني أريد من القارئ أن يفهم دائماً من خلال الإيجاء أكثر من فهمه من خلال الجملة المباشرة (٢١).

استمرت هذه الاستراتيجية مهيمنة على الحكايات التسع الأولى من الرواية، وما إن انتهى الكاتب من حكاية «يسلة وكاريدس»، حتى وجدنا «جويس» يكتب بعدها عبارة تقول: «هنا نهاية الجزء الأول من رواية «يوليسيز، مساء رأس سنة (١٩١٨)» (جوردن، ١٩٧٧: ١٧). والجدير بالملاحظة هنا أن «جويس» كتب ثلث رواية «يوليسيز» عندما قرر نشرها مسلسلة في مجلة «لنل ريفيو» الشهرية عام (١٩١٨)، ومنذ ذلك الحين وهو ينتهي من كل حكاية جديدة قبل أن يأتي ميعادها للنشر على رأس كل شهر، ثم يراجع بعد ذلك كل ما كتبه حتى عام (١٩٢٢)، يضيف العديد من التفاصيل الصغيرة، أو يتوسع في استخدام المتقابلات الرمزية، وفي بعض الحالات كان يستبدل أسلوباً سردياً بأسلوب آخر بطريقة مثيرة وعجيبة. كانت هذه التغيرات إلى جانب تغيرات أخرى: منها إزالة عناوين الفصول التي انتحلها من الملحمة «الهومرية»، والتي ظهرت في الأجزاء التي نشرها مسلسلة، كانت تعني أن النص الذي ظهر في عام (١٩٢٢) يضطر القارئ إلى تجربة تختلف اختلافاً كبيراً عن قراءة الحكايات المسلسلة في المجلة آنفة الذكر. وحين ضرب صفحاً عن «المونولوج الداخلي» باعتباره أسلوباً سردياً مهيماً، بدأ «جويس» يعيد التركيز على دور المؤلف كلى المعرفة بشكل واضح وصریح، يجرب سلسلة من الأساليب السردية والتمثيلية الأخرى أو يحاكيها. وحين راجع النصف الأول من الرواية وصولاً إلى النص النهائي الذي يقرر نشره، رجع

إلى حكايات «بلوم» لكى يضيف إليها بعض التفاصيل «الواقعية»، وأيضًا لكى يتوسع فى استخدام النظام المتنامى لمنظومة الأنساق الهندسية للرواية، وكانت النتيجة أن أصبح لديه عمل يفيض بالبراعة والقوة من ناحية المهارة الأسلوبية، ومن ناحية اللغة التى دفعها «جويس» إلى حدودها القصوى فى مقدرتها على التعبير عن التجربة، وتجاوز بها الكليشيهات اللغوية الشائعة، وخلصها من وهدة العبارات البلاغية التقليدية، والتى نالت من تعاطف القارئ مع طريقة تفكير كل من «ستيفن» و «بلوم»، حتى فى النصف الأول من الرواية.

كان توقف «جويس» عن استخدام المونولوج الداخلى المباشر، وما تبع ذلك من تخفيفه من هيمنة الفردية على الذات فى «يوليسيز»، ربما أشار إليه فى تعليقه على «بدجن» عندما اقترح «إزرا باوند» أن يعود «ستيفن» إلى واجهة الأحداث بوصفه مركز السرد. كان «جويس» قد مل من إعادة خلق ذاته السابقة، قال: «ستيفن لم يعد يعنى، شكله الحالى لا يمكن تغييره» (بدجن، ١٩٧٢: ١٠٧). أيضًا شعر أنه نقل بؤرة التركيز إلى الولوج فى وعى شخصية واحدة كما حدث فى رواية «صورة الفنان فى شبابه». قال «جويس» مرة: «إن أهم الحداثى الأكبر للرواية «يوليسيز» هو القوى السفلية، تلك التيارات المختبئة التى تتحكم فى كل شيء، وتدفع البشرية عكس تيار الفيضان الظاهر» (هارت، ١٩٧٤: ٥٤). تعنى عبارة «جويس» ابتعادًا عن تيار الوعى المهيمن على عقل فرد، وصولاً إلى مفهوم التيارات الجوهرية الأعمق التى يتميز بها الوجود الإنسانى الجمعي، وهو دليل على التطور فى مفهوم «جويس» للشخصية الذى انعكس على «صورة الفنان شابًا» و «يوليسيز». والحق أن «صورة الفنان فى شبابه» شأنها فى ذلك شأن رواية «رحلة حيج» لـ: «ريتشاردسن»، يمكن إدراجها ضمن صنف رواية التحولات العاطفية bildungsroman، والتى هدفها تتبع رحلة الفرد إلى الوصول إلى معرفته بهويته وذاته. إن وظيفة الشخصيات فى رواية «يوليسيز» هى تصوير الوحدة التمثيلية للوجود الإنسانى عبر الزمان والمكان، بما يتجاوز وظيفتهم كأفراد، فرغم أنهم أفراد أيضًا فإنهم كنايةات حدائية تصور الخصائص والتجارب الإنسانية التى تتكرر باختلاف الزمن من مبتدأ التاريخ إلى منتهاه. إن «جويس» يتوسع فى هذه الاستراتيجية بصورة أكبر فى «فينانجز ويك»، تلك الرواية التى كتبها عن الوعى البشرى فى الليل وليس فى النهار والى علق عليها قائلاً: «لا توجد شخصيات فى هذه الرواية، هى عبارة عن حلم لا

غير» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٩٦). يتوفر «جويس» في هذه الرواية على سرد الحلم، أو سرد ما يدور في العقل الباطن؛ إن الوعي بالذات هنا (ومن ثم الشخصية الفردية) إنها يفسح الطريق أمام ما يسميه «جويس» الذكريات الكونية والسرمدية في الغريزة البشرية.

أحجم «جويس» عن الاستفادة من خبرة الراوى العليم الموثوق به، ولم يستفد أيضًا من وجهة النظر المبترة لوعي سردي مركزي في النصف الثاني من الرواية، ونظن أن هذا القرار هو ما جعل «يوليسيز» تشكل تحديًا لقارئها. لقد اعتاد القراء على قراءة التراث الإنساني الليبرالي الذي تمثله الرواية الإنجليزية، واهتمامها بتفرد الهوية، وعالم الذات الداخلي (مهما كانت التجارب في تصوير الشخصيات)، النتيجة أنهم انتظروا من شخصيات «يوليسيز» أفرادًا يغازلون حدود الكمال، وحدود الفهم التام للذات، شخصيات سُمح لنا بالولوج إلى عوالمها الفكرية من خلال المونولوج الداخلي. ولكن «جويس» يحقق قطيعة مع الأعراف الروائية للحبكة والسرد القائم على التطور الزمني الخطي، ويحقق القطيعة أيضًا مع استراتيجية تكييف الذات كما نراها عند «ريشاردسن» - على سبيل المثال - واضحة جلية. في هذا السياق نرى «ميريام هندرسن» تبدو مالكة لوعي فردي قوى مكبوح الجراح تعمل اللغة فيه كأداة للتعبير عن الذات. إن «جويس» يكشف عن قدرة اللغة في التعبير عن الوعي أو عما يشكل الوعي.

على أن هناك من يقول: إن هذا الوعي لا يكفي للتعبير عن الشخصية، رغم شموله، ورغم إلمامه بالتفاصيل، يقول «هولبروك جاكسون» - على سبيل المثال - إن «بلوم»:

يعيش معك وتعيش معه لحظة بلحظة؛ تذهب معه إلى كل مكان، بجسدك وعقلك؛ فأنت كاتم أسرار فكره وعواطفه ... حتى تحيط علماً بجميع أطراف حياته من خلال فضحه للوعي؛ إنك تعرفه - في الواقع - أفضل من معرفتك بأى كائن آخر في الفن والأدب.

ولكن «هولبروك» ينهى مقاله بشيء من الارتباك حين يقول: «يصعب علينا أن نعرف لماذا اضطرب «جيمس» في تقديم هذه الشخصية» (ديمنغ، ١٩٧٠: ١٩٩). في الوقت نفسه نجد أن «ت. س. إليوت» قد أسر بملاحظة لـ: «فرجينيا وولف» في معرض احتفاله بما كان يسميه «منهج جويس الأسطوري في الكتابة» بأن: «أسلوبه في

النهاية قد أخفق كطريقة في رسم الشخصيات، لأن «بلوم» لم يثبتنا إلا عن شيء واحد لا غير، وأن هذا المنهج الجديد الذى يعول على علم النفس يثبت فى رأى أنه لا يعد بالكثير. إنه لا يثبتنا بأكثر مما تثبتنا به النظرة الخارجية فى العادة» (اليوميات ٢: ٢٠٣).

يبدو أن «چويس» ونقاده اتفقوا على أن يزداد هذا التصوير للشخصية الفردية فى «يوليسيز» تبعية فى كتابات «چويس» انطلاقاً من اعتقاد فلسفى فى الإنسانية الشاملة، وفى استعراض جمالى للمهارة التقنية. ومن أكثر النقود جوهرية تلك التى كتبها شريكه السابق فى الشراب «ويندهام لويس» الذى يقول: «بصرف النظر عن أى شيء يظل «چويس» صانع ماهر» هكذا أعلن «لويس» فى كتابه المعنون بـ: «الزمن والرجل الغربى» (١٩٢٧)، والذى ضمن فيه هجومه الجذلى على ما اعتبره الاتجاه الذاتى المهيمن فى عشرينيات القرن العشرين فى الثقافة الغربية، يقول فيه أيضاً: «إن ما يحفزه هو الطرق التى تتم بها الأشياء، والعمليات الفنية، وليست الأشياء نفسها التى يتم عملها» (لويس، ١٩٩٣: ٨٨). بعبارة أخرى: التفاصيل وشكل التمثيل هو الذى شغل «چويس» أكثر من موضوع التمثيل نفسه، فحيثما دعت الحاجة إلى التفاصيل الصغيرة، أو الخصلة الشاذة الجلية، نجد «چويس» قادراً على التعبير عنها كما يقول «لويس»، «ولكنه يعجز عن الخروج علينا بكيان كامل سواء على مستوى الرواية أو مستوى الشخصية» (٩٩). ثم يجادل بقوله: «النتيجة هى أن «چويس» يركز إما على أجزاء الشخصية المبعثرة التى أمعن فيها نقداً وسخرية، أو على النزعات البشرية العامة، يبدع من خلالها - ويكم كبير من التفاصيل - مظهر سطحي للحياة» يعيش فيه الناس بطريقة آلية مجردة، أو على عكس ما ينبغي أن تكون عليه الحياة» (٩٩). إن «لويس» يتهم «چويس» بأنه يبدع أنباطاً عامة؛ مثل اليهودى «بلوم»، والشاعر «ستيفن»، والأيرلندى «موليغان»، والإنجليزى «هينز»، و«مولي» الأم السرمدية كما يقول فرويد. تأكيد على الفجوة الروحية بين هذه الكليشيات التى تسير على قدمين» (٩٤) والشخصيات التى تم رسمها بطريقة يسيرة، ولكنها أكثر قرباً من الجوهر الإنسانى فى المشهد الأدبى الروسى، يواصل ملاحظات «وولف» الأكثر ذكاءً حول المنهج الحدائى فى مقالاتها فى «الروايات الحدائية» و «القصص الحديث». فى هذه المقالات حملت على «چويس» (مشيرة إلى الأسلوب الأولى فى رواية يوليسيز) «لأنه ركز سرده كله على الوعى الذى «لا يمكن أن يصل إلى / أو يعانق / أو يفهم ما هو خارج الذات أو ما يتجاوزها» (المقالات ٣: ٣٤). فى نظر «وولف» يوقع كل من «چويس» و «ريتشاردسن» القارئ فى حدود

ما أسمته «الذات الترجسية اللعينة» للمؤلف. كانت روايات «وولف» وقصصها مهمومة لا بالذات المنبئة الصلة عن/ بل بسر حياة الآخرين وسحر الذوات الأخرى، أو كما وصفته «ضوء الشخصية الخادع»، ينادى الكاتب بنعومة بقوله: «اسمى براون». احفظ اسمي إذا استطعت» (المقالات ٣: ٤٢٠).

البحث عن «المسز براون»

قالت «وولف» في محاضرة ألقته أمام «جمعية كامبردج للمهرطقين»^(٥) في مايو عام (١٩٢٤): «لا يوجد جيل منذ مبتدأ هذا العالم أحاط علماً بالشخصية أكثر من جيلنا» (المقالات ٣: ٥٠٤). وقد نشرت هذه المحاضرة تحت عنوان «الشخصية في الرواية» في مجلة «المعيار» التي أسسها «ت. س. إليوت» وذلك في شهر يوليو، ونشرتها مرة أخرى تحت عنوان: «المستر بينت والمسز براون» في مطبعة «هوجارث» في أكتوبر، قدمت فيه ردها على النقد الذي كتبه «آرنولد بينت» بأنها أسرفت في اهتمامها بابتداع الحيل الفنية أكثر من اهتمامها بإبداع الشخصيات التي يمكن أن يصدقها القارئ. يقول «بنت» في مقال له بعنوان: «هل نقول إن الرواية في طريقها إلى الاندثار؟» وذلك في مارس عام (١٩٢٣): «نادرًا ما قرأت كتابًا فيه من المهارة ما في كتاب «فرجينيا وولف» المعنون بـ «حجرة يعقوب»، إلا أن شخصياتها لا تحيا في العقل؛ لأن المؤلفة كانت مهووسة - تقريبًا - بالتفاصيل الصغيرة التي تدور حول تفرد الشخصية وبراعتها». يريد «بنت» أن يدلل على أن الجيل الحديث أخفق في إبداع الشخصيات المقنعة، بينما أكدت «وولف» على أنها أكثر إحاطة بالشخصية من أي وقت مضى، وهذا يشير إلى الفجوة بين مفهوم الفريقتين حول الهوية وطرائق رسم الشخصيات. يرى «بنت» أن السياق الاجتماعي والمادى المرسوم بمهارة من العناصر الجوهرية في رسم شخصية يصدقها القارئ. وتري «وولف» أن هذه الشخصية التي يريد «بنت» تتضاد مع السعي إلى الوصول إلى الجوهر الأساسي للذات البشرية. وليس من العجيب أن تواصل «وولف» الدفاع

(٥) The Heretics Society in Cambridge جمعية أسسها «تشارلز كاي أوجدن» كاتب وعالم لغة وفيلسوف بريطاني في عام (١٩٠٩) تخضع أية سلطة للجدل العقل بها فيها المعتقدات الدينية، كانت تقسم بين أعضائها المستقلين في الفكر والتوجه (الترجم).

عن القصة «الإدواردية» الذى بدأته فى مقالات «الروايات الحدائية» (١٩١٩)، ويمكن موقعته فى خضم الحجاج الأرحب الذى يزعم أن القرن العشرين قد شهد تغيراً فى مفهوم الشخصية مما استلزم بالضرورة تغيراً فى مناهج تصوير الشخصيات الأدبية.

وفى مستهل مقالها «الشخصية فى القصة» أعلنت «وولف» - محتدة - أنه فى ديسمبر من عام (١٩١٠) تغيرت الشخصية الإنسانية (المقالات ٣: ٤٢١). وهى جملة أثار الكثير من النقاش النقدى حول السبب فى أن «وولف» ربما اختارت هذا التاريخ بالذات (وفاة الملك إدوارد السابع، وافتتاح أول معرض لفن ما بعد الانطباعية، وقلقل سياسية واجتماعية عبرت عنها ظهور الصيحات المنادية بحق المرأة فى الاقتراع، وإضراب عمال المناجم الويلزيين)، رغم أن وجهة نظرها فى مشهد ما بعد الحرب الكبرى فى عام (١٩٢٤) ربما يمكن إيجازها فى أن هذا التراكم الكبير من الأحداث يمكن النظر إليه على أنه علامة على نهاية عهد الاستقرار، ومعلنًا عن بدء عهد جديد من الصراع والأزمات. فجأة بدا الحاضر منبث الصلة عن الماضي، بل أصبح الحاضر غريباً بسبب الحرب الكبرى الأولى التى غابت معها القيم والمعتقدات التى كانت تؤكد على الفرضيات السابقة المتصلة ببنية الحياة الشاملة والمستمرة. وعندما نقرأ مقالها المعنون: «ما الذى يجعل الفن مواكباً للعصر؟» والمنشور فى ملحق جريدة التايمز الأدبى فى عام (١٩٢٣)، يظهر أمامنا أن حجة «وولف» لا تنكح على أن الشخصية الإنسانية نفسها قد تغيرت، ولكن الذى تغير هو السياق الذى تشكلت من خلاله هذه الشخصية. تقول «وولف» أيضاً فى هذا المقال: إن كُتَّاباً مثل «جين أوستن» و «والتر سكوت» استخدموا الأدوات التى كانت توافق رؤيتهم للعالم، نعم هم تجاهلوا تلك الدقائق والظلال التى تدل على الإدراك الفردي (المقالات ٣: ٣٥٨) الذى أصبح من هموم الرواية المعاصرة، ولكن ذلك كان بسبب أنهم كانوا مقتنعين بمكانة الإنسان فى الكون ما جعلهم يبدعون لنا عوالم قصصية كاملة. تقول بالنص: «عندما تؤمن بأن انطباعاتك تلاقى قبولاً لدى الآخرين، يحرك هذا الإيمان من قيود الشخصية، والالتزام بتمثيل تقلباتها المتباينة» (المقالات ٣: ٣٥٨). ولكن الكاتب الحدائى لم يعد يؤمن بمثل هذه العموميات، ويؤمن بأن المادة الوحيدة التى يمكنه تمثيلها بأمانة هى الانطباعات المتشظية لتجربته الذاتية الخاصة. فإذا كان جوهر الحياة لم يعد فى الإمكان فهمه بعبارات الواقع الظاهر، عندئذ تصبح الوسائل التقليدية لتقديم الشخصيات من خلال الصلة بينهما وبين

مفردات واقعهـم الظاهري لا طائل من ورائها. كان الكاتب الروائي يحتاج إلى ابتداع طرق جديدة في تصوير الشخصيات، أكثر مناسبة للعصر الحديث.

المستر بينت والمسز براون

في مقالها المعنون بـ: «الشخصية في القصة الخيالية» ترد «وولف» على نقد «بينت» لكتاب «وولف» المعنون بـ: «حجرة يعقوب» بسرـد حكاية طريفة سـاخرة في الغالب تم فيها تصويره هو و «ولز» و «جولزورثي» على أنهم مسافرون في قطار واتفقوا على وصف شخصية عجوز متواضعة تجلس في ركن من العربـة هي السيدة براون. تقول «وولف» بنبـرة للمعترض: «إن الروائي «الإدواردي» لن يهتم بالسيدة براون نفسها كما تظهر وهي جالسة في ركن عربـة القطار، بالعكس: سيهتم الروائيون «الإدوارديون» بتفاصيل الحياة من حول السيدة، ويمعنون - بقوة ونهم في البحث وميل إلى التعاطف - في وصف المشاهد خارج النافذة: في المصانع، وفي صور الحياة وما ينبغي أن يكون، وحتى في وصف الزخارف على أقمشة مقاعد العربـة؛ لن يركزوا على السيدة نفسها، ولا على حياتها، ولا على الطبيعة البشرية» (المقالات ٣: ٤٣٠). ثم تقول وقد تملكها الغيظ: «إن روايات «الإدوارديين» تترك لديها انطباعاً بعدم الاكتمال، فهي مكتوبة لزمان سابق، والأعراف الروائية التي ابتدعوها توافق أغراضهم. على هذا الأساس يصبح استخدام «بينت» لمثل هذه الأعراف الروائية كـمعيـار في تقييم مناهج الروائيين في الحاضر عديم القيمة؛ لأن هذه الأدوات - كما تقول «وولف» - «ليست أدواتنا، وأن الموضوعات التي تناقشها هذه الروايات ليست موضوعاتنا» (٤٣٠). ولكن «وولف» أيضاً قالت: إنها لا تدافع عن استراتيجيات الحدائين كذلك. وذكرت أن أهم ما يميز كتابات الجورجيين بما فيهم «جويس» و «إليوت» و «لايتون سترافي» كأمثلة (في المحاضرة ذكرت «ريتشاردسن» ولكنها حين نشرت المحاضرة مطبوعة لم تأت على ذكرها بالمرّة)، هو تدمير الأعراف للتوارثة الجامدة، أكثر من النجاح المهم الذي أحرزته على مستوى التجريب مع أشكال ومناهج جديدة في الكتابة الروائية.

لقد رأينا كيف كان إصرار «وولف» على اجتناب «تيار الوعي» الذى اهتمته بالترجسية فى الصورة التى وجدتها فى «ستيفن ديدالوس» و «ميريام هندرسن» حين كتبت هى رواياتنا الخداثية. ففى «حجرة يعقوب» راحت تطبق نقدها الذى حملت فيه على أعراف الماضي، وراحت تظهر تحفظاتها فيما يتصل بالحيل الفنية التى استخدمها معاصروها. وخلال النصف الأول من «حجرة يعقوب» أخفت الطرق الظاهرية فى تصوير الشخصية فى أن تمسك بهوية هذه الشخصية إمساكاً ترضى عنه. وعندما تستدعى «وولف» صورة سيدة عربية القطار لتقديم «يعقوب» شاباً فى طريقه إلى جامعة «كامبردج»، فإن السيدة نورمان العجوز، وقد أعطيت دور المراقب المسافر، راحت تفحصه باهتمام من وراء الجريدة التى كانت تقرأها، ثم تقول إنه ربما يكون أقرب الشبه بابننا هي، ثم نسمع صوتاً سردياً محايداً يهتف: «لا يوجد من يرى الآخر على حقيقته، الناس ترى الكل - ترى جميع أنواع الأشياء - إنهم يرون أنفسهم» (رحلة إلى الجنة، ٣٦). إن ما لا يستطيعون رؤيته، ومن ثم لا يراه القارئ، هو «يعقوب» نفسه كما يظهر أمام نفسه. ثم نرى أن الراوى يسعى إلى تقييم شخصية «يعقوب» من خلال مظهر المبنى الذى يسكن فيه، وتصبح أهمية هذه الاستراتيجية أكثر وضوحاً حين نذكر هجوم «وولف» على التركيز على كل ما هو مادى الذى انتهجه الروائى الإدواردى فى «القص الخداثي». هنالك راحت تشبه روايات «بينت» ببيوت مشيدة تشبيهاً جيداً ورغم ذلك تفتقر إلى كل خياة؛ فالعنصر الروحى للشخصية ضائع فى زحام التفاصيل الموضوعية الكثيرة. هنا يصبح وصف «حجرة يعقوب» من عوامل التأكيد على ورطة المؤلف أكثر منه سعيًا إلى حل اللغز الذى تطرحه الشخصية:

فى حجرة يعقوب نطالع مائدة مستديرة، ومقعدين منخفضين، ونطالع أعلاماً صفراء وضعت فى مرطبان وُضع على رف مستوقد؛ وصورة فوتوغرافية لأمه؛ بطاقات من جمعيات عليها رسوم لأهلة، شعارات وحروف أولى من أسماء، نونات وبيايات؛ على المائدة نطالع أيضاً أوراقاً مزينة بأطر حمراء - لابد أنها تحوى مقالات - هل يتألف التاريخ من سير حيوات العظماء؟ هناك أيضاً نطالع كتباً كثيرة، وكتباً فرنسية قليلة؛ يستطيع القارئ أن يقرأ ما يريد، بمقدار حماسه للقراءة. على سبيل المثال: حياة دوق ولنجتون، وسينوزا، وأعمال تشارلز دكنز، وملكة الجبان، وقاموس للغة اليونانية مع بتلات أفيون مضغوطة على حرير بين الصفحات؛ وجميع عظماء العصر الإليزابيثى (رحلة إلى الجنة ٤٨ - ٤٩).

رغم وجود مظاهر الحياة «يعقوب» (وأى طالب آخر في جامعة كامبردج في العقد الأول من القرن العشرين) يطرحها أمامنا الراوى الذى يتدخل في كل شيء، فإن المشهد في النهاية لا يقضى إلى معرفة بالشخصية نفسها، تضع من القارئ الصفة الإنسانية التى تميز «يعقوب» نفسه: «الهواء داخل الحجرة الفارغة ساكن كسول، علامته انتفاخ الستارة، والأزهار في المربطبان تتبدل من حال إلى حال. عرق من مقعد الخيزران يحدث صوتًا يشبه الصرير، رغم أنه يخلو من الجالسين». النقطة التى يشكو منها «ينت» هى نفسها قضية «وولف»؛ أن الحيل السردية الخارجية تحقق في بناء الشخصية بما يكفى للاطلاع على أغوارها. ولكن «وولف» تقول إنها يمكن أن تقبل شخصية «يعقوب» على ما هى عليه لأنها في النهاية شخصية غامضة أشد الغموض، ربما أكثر غموضًا من الشخصيات في القصة «الإدواردية» التى يُفترض أمرها من السطور الأولى. إن «وولف» تحاول بين الحين والحين أن تنقل إلينا شخصية «يعقوب» كما هى بالضبط، كما في المثال التالى الذى يتضاد فيه خطابه المباشر مع أفكاره الباطنية:

(«أنا في الثانية والعشرين. في آخر أكتوبر تقريبًا. الحياة تفيض بالصفاء والسعادة، رغم وجود هذا العدد الضخم من الحمقى لسوء الحظ. على المرء أن يسمى لعمل شيء ما - الله يعلم ما هو هذا الشيء. كل شيء حولنا مغمى بالبهجة - ربما فيما عدا الاستيقاظ في الصباح الباكر، وارتداء المعطف ذى الذيل»).

أقول لك يا بونامى ما رأيك في يتهوفن؟

(بونامى صديق رائع. يعترف في الواقع كل شيء - بالطبع لا يعرف في الأدب الإنجليزي أكثر مما أعرف - ولكنه قرأ كتاب الأدب الفرنسى جميعًا تقريبًا).

بدأت أعتقد أنك تتحدث هراءًا يا «بونامى». رغم ما تقول ... تinson المعجوز المسكين ...» (حجرة يعقوب، ٩٦-٧).

فما نجد أن السرد الصادر من ضمير المتكلم يشير إلى التناقض بين الوعى الباطنى والمظهر الخارجى، فإن استخدام الأقواس هنا استخدام غريب، والإصرار على استخدام ضمير المتكلم «أنا» هنا أيضًا يبدو استخدامًا زائفًا. ربما كان هذا هو السبب الذى جعل «وولف» تتحول بالكلية إلى استخدام استراتيجية مختلفة، ترفض فيها استخدام أى حوار

داخلي من ناحية «يعقوب»، وتعمل في المقابل على تشييد صورته الخارجية تجمعها من شظايا متفرقة، ولمحات جزئية من شخصيات أخرى. تستعرض «وولف» بطريقة مثيرة استحالة معرفة المرء نفسه أو فهم تجربته الذاتية، ففي تصويرها لطائفة من الشخصيات الثانوية المحيطة بالبطل، والتي تحيل بفضل وجوده المراءوغ، تستبق ما أصبح بعد ذلك أسلوباً مميزاً لها في السرد الباطني. إن الصرخة المدوية: «يعقوب! يعقوب!» التي تتردد خلال الكتاب كله هي في الواقع صرخة الكاتب وصرخة القارئ بقدر ما هي صرخة الشخصيات الأخرى، الجميع يبحث عن «يعقوب» الحقيقي دون نتيجة. من «يعقوب» الحقيقي؟ ومن «السيدة براون الحقيقية»؟ هل يمكن أن نسير إلى ما وراء الأخروية المجهولة لكائن بشري آخر؟ وبأى الوسائل يمكن سبر أغوار الوعي الفردي في تصويرنا لشخصية روائية؟ وهل من الممكن أصلاً أن نصور الحياة كما يفهمها كائن بشري آخر؟ كانت هذه بعض الأسئلة التي طرحتها «وولف» بحماس وإصرار في كتاباتها الإبداعية والنقدية في أوائل عشرينيات القرن الماضي.

قصة حياة

كيف نمسك بـ: «السيدة براون»، الروح التي بها نعيش، الحياة نفسها (المقالات ٣: ٤٣٦)، هذا هو السؤال الذي أصبح يهيمن على فكر «وولف» منذ مقالاتها الباكورة التي تناولت فيها حياة زملائها من الكتاب، والتي كانت تنشرها في مجلة «كورنيل» وفي «ملحق التايمز الأدبي». فقد كانت كتابة ترجمة حيوات الآخرين من الأمور الشائعة في مجال الكتابة في نهاية القرن التاسع عشر، والتي كان لأبيها نفسه السيد «إزلي ستيفن»، أول رئيس تحرير لموسوعة «معجم أعلام الوطن»، دور كبير. وقد دل هذا المشروع التاريخي الضخم على المعيار الذي تبناه أصحابه في كتابة سيرة العظماء في العصر الفكتوري، وهو معيار الذكورة في أغلب الأحوال، كما يبدو من الأسماء التي تظهر في فهرس الأحداث الاجتماعية والسياسية في هذا التاريخ الوطني. يرجع اهتمام «وولف» بترجمة الأعلام - إذن - إلى تأثير والدها وكتاباته، وأيضاً إلى رفضها لهذه الكتابات. كانت تريد أن تهتم بالحيوات العادية، حياة الناس العاديين مثل: السيدة براون، فهم ملح الأرض، وهم الذين تم نسيانهم وتجاهلهم من قبل كتاب التراجم ومتجى سير العظماء.

كانت «وولف» معنية بتمثيل الهوية، وكانت تؤمن بأن ترجمة حياة الناس والقص الخيالي من الفنون التى يرتبط بعضها ببعض الآخر ارتباطاً عضوياً، ففى مقال لها معنون بـ: «فن كتابة السيرة» تقول: «إن الاهتمام بأنفسنا ونفوس الآخرين ظاهرة حديثة نسبياً، نشأت فى القرن التاسع عشر مواكبة لتطور فن كتابة السيرة والرواية أيضاً، وهما الفنان اللذان يخدم كل منهما الآخر (المقالات المجمعة ٤: ٢٢٤)، فبينما تستكشف الرواية حيوات خيالية، فإن السيرة، على النقيض، تركز على الحقيقة الملموسة. وقد عادت «وولف» إلى تناول الموضوع نفسه فى مقال لها بعنوان: «السيرة الجديدة»، مقتبسة التأكيد الذى كتبه «سدنى لى»، وهو الذى تولى رئاسة تحرير المعجم بعد والدها، تقول: «إن الهدف من كتابة السيرة ... هو النقل الأمين لأبعاد الشخصية» (المقالات ٤: ٤٧٣). وهنا تكمن المشكلة كما تقول؛ لأن ما يقصده كاتب السيرة بتسجيل الواقع فى العادة هو تسجيل الحقائق المادية الواضحة وضوح الشمس، أى: تسجيل الأعمال والأحداث والاكتشافات التى تقبل التسجيل، بينما نلظن أن الشخصية من الأمور التى تشبه قوس قزح فى قدرتها على المراوغة والمدارة، يصعب العودة إليها أو إعادة بعثها (٤٧٣) وهى تمضى قائلة: «فى الماضى كان التركيز على إحياء السيرة، وعدم الاهتمام بالرواية، ورغم أن أغلب كتب السيرة فى الماضى محشوة إلى آخرها بالحقائق الواقعية، لكنها أخفقت فى احتواء الحقائق التى من شأنها إضاءة الشخصية. على أن «سدنى» تقول فى موضع آخر: «ما إن حل القرن العشرون حتى تحولت موسوعة السيرة الفكتورية متعددة الأسفار إلى عددٍ من الدراسات الأقل حجماً لا تحتوى إلا على أقل القليل من الحقائق، وتبدلت وجهة نظر الكاتب المستندة إلى علاقته بموضوعه تبسداً كبيراً. وعند هذه النقطة نجد أن وصف «وولف» للسيرة الجديدة بدأ يبدو أقرب للرواية الجديدة، تجمع بين «واقعية الحقيقة، والحرية، والتهويل الفنية التى يمتاز بها الفن القصصى (٤٧٤). أصبحت الرواية الجديدة - مثل السيرة الجديدة - تدور أحداثها حول المرء نفسه أكثر مما تتناول أعماله العظيمة، الهم الأساس هو «الإنسان نفسه» وليس الأعمال، وأن كاتب السيرة الجديدة، وقد ضاق ذرعاً بقيود مذهبه التقليدى الذى يركز على الحقيقة المادية، راح يستعين بالتقنيات الدرامية فى الرواية، لكى يكلأ الشخصية التى يصفها بالمعنى. أصبحت كتب السيرة الجديدة تشبه الروايات الجديدة فى رأى «وولف»، أو أصبحت كتب السيرة الجديدة الوجه الآخر للرواية، ولكن حتى بهذا الشكل الجديد فإن كتب

السيرة الجديدة لم تحقق النجاح المرجو رغم الدهشة التي حققها في بداية أمرها. تحدثت «وولف» عن أعمال «لايتون سترافي» (في المقال الأول)، وعن «هارولد نيكولسن» (في المقال الثاني)، وقررت أن هذه الأعمال لم يعد من المقبول تصنيفها ضمن كتابات السيرة الذاتية، وأن كاتب هذه الأعمال لا يمكن تصنيفه على أنه من كُتّاب السيرة الذاتية، ومما قالته: «ففن هذا الكاتب فن بارع، مقعم بالمكر، وجرىء؛ فيه من الجرأة ما يكفي لتوفير الدمج المريب بين الحلم والواقع، والزواج السرمدي بين الجرانيت وقوس قزح، ولا بد من مراجعة منهجه، وإعادة اكتشافه» (٤٧٨). على أنها في مقال «فن كتابة السيرة»، وبعد حملتها على الفشل الأكيد لكاتب السيرة في مجال المصالحة بين الواقع والخيال، فإن «وولف» تطرح الآتي:

عندما يخبرك كاتب السيرة بالوقائع الحقيقية، وعندما يقوم بعملية فرز يفصل فيها صغريات الأحداث عن كبرياتها، ثم يعيد تشكيل الكل حتى نطالع في النهاية مختصراً يوجز الأحداث، فإن كاتب السيرة - بهذه الطريقة - يبذل جهداً في استثارة الخيال أكثر مما يبذله أى شاعر أو كاتب رواية ما خلا كبار الشعراء وكبار كُتّاب الرواية. فقلة هم الشعراء والروائيين القادرين على الوصول إلى هذه الدرجة العالية من التأثير على أعصابنا حين يقدمون لنا الواقع. ولكن أى كاتب سيرة - في الغالب - إذا كان يحترم الوقائع، يستطيع أن يمنحنا من الحقائق ما يمكن أن نضيفه إلى ما جمعناه؛ في وسعه أن يقدم لنا الواقع الباصت على الإبداع؛ الواقع الخصب؛ الواقع الذي يدفعنا إلى التفكير في واقع جديد (المقالات المجمعة ٤: ٢٢٧).

تريد «وولف» أن تقول: إن الرواية الجديدة لا بد أن تقتبس من فن التراجم، كما فعل أصحاب هذا الفن حين اقتبسوا من فن الرواية؛ لأنه مثلما أخفق كاتب السيرة حتى الآن في المزج بين الجرانيت وقوس قزح، كما تجادل «وولف» في كتابها «الرواية الحديثة»، وكما تجادل أيضاً في مقالها «السيد بنيت والسيدة براون» (والذي ركزت فيه على «ستراكي»)، فقد أخفق الكاتب الروائي أيضاً؛ فلم يُقابل تركيز الكاتبات الحديث على انطباعات العقل اللانهائية المتدفقة بتوازن ينشأ من التعمق في الحقيقة الثابتة ليتجاوزها. كانت «وولف» تفكر - بطبيعة الحال - في منهج يتجاوز حدود هذين النوعين الأدبيين، وهى فكرة طرحتها بعد أن قرأت السيرة الذاتية التي كتبها «توماس دى كوينسي»

(١٧٨٥-١٨٥٩). عقلت على هذه السيرة قائلة: «كان «دى كوينسي» يعتقد آراء غريبة غاية الغرابة حول فن السيرة الذاتية بالنسبة إلى زمانه، فهم من خلالها التاريخ لا على أنه تقييد للحياة الظاهرة وكفى، وإنما على أنه تقييد لتلك العواطف العميقة والمشاعر المختبئة التي قد تنطوي لحظة منها على مقدار من القيمة أكثر مما قد تنطوي عليه خمسون عامًا (المقالات المجمعة ٤: ٣-٦). ثم تخلص «وولف» إلى القول: «الرغبة في سرد كل وقائع الحياة تجبر الكاتب على استنباط بعض الوسائل التي تعينه على رصد هذين المستويين من الفعل - المرور السريع للأحداث والأفعال؛ والرغبة الهادئة في فض مغاليق اللحظات الفارقة المهيبة المفعمة بالعاطفة» (٦). ينطوي إيمان «وولف» بأهمية اللحظة المحملة بالمشاعر في مجال الوقوف على جوهر الهوية على تأثر آخر بأفكار الفيلسوف «برجسون» التي لا بد أنها اطلعت عليها رغم أنها لم تقرأ كتبه بنفسها، فقد كانت هذه الأفكار تجرى على ألسنة أصدقائها والمحيطين بها من المثقفين والكاتب (بها) فيهم «ت. س. إليوت»، والفيلسوفين «برتراند رسل» و«سدنى واترلو»، وحتى أختها من أبيها «كارين ستيفن» (خطابات فرجينيا وولف ٥: ٩١). يلاحظ «برجسون» في كتابه: «الزمن والإرادة الحرة» وجود احتمال بديل لتمثيل جوهر الذات، احتمال مستقل عن المفهوم التقليدي الظاهري للأنا، وعن السعى الأكثر رغبة في التجريب ولكنه «الآلي» في النهاية، إلى تسجيل الحالات النفسية في قالب اللغوي. وأما المثار الثالث فهو «أن نجعل من أفكارنا مطايا تحمل أنفسنا إلى تلك اللحظات الفارقة من حياتنا، اللحظات التي استطعنا فيها أن نتخذ قرارًا خطيرًا، اللحظات الفريدة من نوعها، والتي لن تتكرر أبدًا». ثم يمضى في القول: «إذا لم نتمكن من تمثيل هذه اللحظات بطريقة كافية من خلال اللغة، أو إعادة تشكيلها الإبداعى من خلال تحقيق تجاورها مع غيرها من الحالات العادية، فهذا معناه أنها في وحدتها الفعالة، وكثرتها النوعية، تصبح مراحل في ديمومتنا الواقعية والمادية» («برجسون»، ٢٠٠١: ٢٣٩). إذن كان المنهج الذى اتبعته «وولف» عندما كتبت روايتها «المسز دالوي» (١٩٢٥) يقوم على استرجاع مثل هذه اللحظات الوجودية - كما كانت تسميها - وتجسيدها، وهى عملية كانت تصفها بأنها «عملية حفر». تعنى «وولف» ما يعنيه «برجسون» من أن اللحظات الوجودية لا يمكن سردها بطريقة الخط المستقيم؛ كان هدفها الثابت في كل كتاباتها الروائية هو أن تبحث

عن طريقة يمكن أن تصف بها هذه اللحظات التي لا تستعصى على التمثيل، ولو على وجه التقريب؛ لأنها إن لم تفعل ذلك فلن تتمكن من...

اللحظات الوجودية

تشير «وولف» في مقال لها بعنوان: «صورة من الماضي» تتحدث فيه عن سيرتها الذاتية التي شرعت في كتابتها بسين عامي (١٩٣٩) و (١٩٤٠)، إلى «لحظات الوجود» على أنها لحظات استثنائية محملة بالعواطف، وحالات فريدة من المشاعر المكثفة، أو حتى الصدمات. وقد تبدو هذه اللحظات في ظاهرها عديمة الأهمية (وتضرب «وولف» مثالاً على ذلك بمشغل الورد الذي تأملته فوجدت انسجاماً غريباً بين الأرض والنباتات)، ولكن المشاعر التي أثارها هذا المشهد مشاعر مهمة جعلت العقل يحتزن اللحظة كصورة ذهنية يمكن استدعاؤها. وتستمر «وولف» في القول: إن الدافع إلى تفسير مثل هذه الأحداث الصغيرة، هو الذي صنع منها كاتبة أدب، تقول بالنص: «سأستعيد تلك اللحظة في الحلم، وستصبح مصدرًا ثريًا لقصة ما، أو لعملها علامة على وجود شيء حقيقي خلف هذه المظاهر الخاملة؛ ولعل وجودها الواقعي قد تحقق بالفعل عندما قمت بصياغتها في نسيج ملموس يتألف من مفردات اللغة (لحظات الوجود: ٨١). ورغم أن زمن الرواية لم يزد على يوم واحد من أيام شهر يونيو، عندما كانت «كلاريسا» «دالاوي» تعد العدة لحفلها المسائي، فقد شددت الرحال إلى الماضي، أو منذ عدة سنوات مضت، وتحديداً في الصيف، عندما كانت شابة في ريعان الصبا وقد طبع صديقها سالي قبلة على شفتيها، وعندما رفقت عرضاً للزواج من عاشقها المهام «بيتر والش». أغراها صفاء الصباح وهوائه المنعش بالرحيل في الماضي، وتشعر «كلاريسا» بالثقة وحمية لا تقاوم مع نفسها الماضية التي انفصلت عنها دون أمل في العودة، كانت تعرف أنها إذا قبلت بـ: «بيتر والش» زوجاً قد يهدئ من قلقها، ولكنها في الوقت نفسه تشعر أنها إن اختارت «فرتشارد دالاوي» ذلك الرجل الذي يمكن أن تعتمد عليه وتثق به، فإن حياتها، التي قد تنتج اجتماعياً، قد تُبتلى بالمعقم من الناحية النفسية، هذه الدفقة الشعورية التي اجتاحت «المسر دالاوي» بعد قبلة «سالي» لم تتكرر أبداً.

الإمساك بتلك اللحظة المراوغة من الحياة: «فيتحقق استدعاء المشهد على وجهه الصحيح، ويمكن استدعاء الشخصية كاملة العناصر الفنية»، تأمل الفقرة التالية على سبيل المثال:

حضرت لزيارتها، وهى فى حال السكينة والرضى، وإبرمتا نجر الخيط الحريرى بنعومة إلى منتهاه الهادئ، وقد جمعت الطيات الخضراء فيه لتلحقها بخفة الضوء بالحزام. فى يوم من أيام الصيف تجتمع أمواج الشاطئ، وتعلو وتنخفض، تعلو وتنخفض، وكأن العالم كله يجتمع ليهتف: «هذا كل شيء» بصوت يزداد رشاقة ورقة، حتى إن القلب الذى يسكن الجسد الذى يرقد مواجهًا قرص الشمس على الشاطئ، يهتف: «هذا كل شيء». يقول القلب لا مزيد من الخوف. لا مزيد من الخوف، يُسلم حمله لموج البحر، فيئن البحر تحت وطأة كتل الأحزان، التى تتجدد وتبدأ وتجتمع وتسقط مع الأمواج. والجسد وحده هو الذى ينصت إلى طنين النحل للمار؛ وإلى هجمات الأمواج على رمال الشاطئ، وإلى صوت نباح الكلب القادم من البعد، يعلو النباح ويعلو. «يا إلهة الساعات، جرس الباب الأمامي!» تبتدى «كلاريسا» عجبًا، فتتوقف الإبرة بين الأصابع. وتنهض، وتصبح السمع (مسز دالوي: ٥١).

لا تصور لنا هذه الفقرة من أول جملة فيها وحتى الجملة الختامية ما يدور بالضبط فى عقل «كلاريسا» بالشكل الذى يتحقق فى رواية «رحلة حج» أو رواية «بوليسيز». بدلا من ذلك تسعى «وولف» إلى نقل لحظة فى حياة البطلة كما تعيشها بالضبط فى وعيها العميق، ولكنه الغائب المدفون وراء شخصيتها الاجتماعية المبهرة. يتطلب هذا - بالضرورة - صوتًا يمثله ضمير الغائب المحايّد مثبت الصلة عن الصوت الذى يمثل تصورات «كلاريسا» الذاتية المباشرة، يلعب دور الحاجب الذى يستدعى للقارئ الخصلة الكامنة فى تجربتها، البعيدة عن إدراكها الشخصى والواعى أو شبه الواعى، حالة باطنية حسية وصامتة لا تكاد تلم بها من خلال الوعى.

ورغم أن عنوان رواية «مسز دالوي» المحمل بدلالات الشخصية الواحدة، فإنها لا تقدم أفكار الوعى الواحد وتصورات، ولكنها تقدم أفكار الكثير من الشخصيات وتصوراتها، وهى تقنية تسعى بها الكاتبة إلى الهروب من المونولوجات الداخلية الأحادية

التي كان يستخدمها «جويس» و «ريتشاردسن» في سردهما، تستخدم «وولف» هذه التقنية لكي تؤكد على عزلة العقول الفردية، وفي الوقت نفسه تؤكد على لحظات تلتقي فيها هذه العقول، وهي التقاءات يتم تأطيرها، في أيسر الأحوال، من خلال الوجود المشترك أو البيئة المكانية كالطائرة وسيارة رئيس الوزراء ودقات ساعة «بيج بن» التي تلفت الانتباه لحظتها إلى أشخاص يتحركون فرادى في شوارع المدينة، ولكنهم أيضًا يتطورون من خلال أنماط من الصور الذهنية المتواترة والعبارات التي تعمل على ربط الشخصيات التي لا تلتقي أبدًا، مثل «كلاريسا» و«سبتمس سمث» الذي يعاني نفسيًا من آثار الحرب. وتعد هذه الأداة من الأدوات الرئيسية في منهج «وولف» في تصوير الشخصيات، حيث يتم تمثيل التصورات الظاهرية للآخرين إضافة إلى وعيهم الداخلي أيضًا، وهي من الأدوات الرئيسة أيضًا في التدليل على مفهومها للهوية بصفة عامة. ففي نهاية الرواية - على سبيل المثال - نجد «بيتر والش» يفكر في نظرية «كلاريسا» التي تقول: «لكي تعرفها، أو تعرف أي شخص آخر، عليك بالبحث عن الآخرين، عن تهماتهم أي: عن الشخصيات الأخرى التي تستكملهم» (المسرد لاوي: ٢٠٠). إن «وولف» تتميز عن زملائها من الكتاب بهذه الحيلة التي تستكشف بها كيف تسبر أغوار الذات، وبهذا يظهر الفرق في تصويرها للشخصية والوعي بينها وبين سائر كتاب الرواية.

ذوات مركبة

في منهج «وولف» في تصوير الشخصية والهوية يصبح فن السيرة، والسيرة الذاتية وجهان لعملة واحدة. ففي رواية «الأمواج» (١٩٣١) تستخدم «وولف» السرود الباطنية، أو كما كانت تسميها: المناجاة الدرامية» (اليوميات ٣: ٣١٢) لست شخصيات: ستة رجال وست نساء، وتسع حكايات جرت بين الطفولة ومتصف العمر. تنفصل الحوارات الفردية ولكنها تتزامن، ثم ترتبط كل منها بالآخر من خلال صور ذهنية وذكريات مشتركة، ورغم أن الأصوات تتمايز، فكل صوت له سمته الخاص به، مما يشير إلى وجود نمط مشترك للوجود الإنساني. أضف إلى ذلك أنه رغم أن الأصوات تتمايز، وتنتج إلى الداخل، إلى ذوات المتكلمين، فإن حدود الوعي الفردي تذوب للحظات قصيرة. وفي الجزء الختامي من الرواية - على سبيل المثال - يسعى «برنارد» الكاتب إلى التصرف بوصفه كاتب سيرة حيات الشخصيات الأخرى كما

يقول: «لكي تصور خصال زملائنا» (الأمواج: ٢٠٤). ولكنه حين يخوض التجربة يدرك أنه يصور حياته: «أنا الآن لا أسترجع حياة واحدة لشخص واحد، فأنا لست شخصاً واحداً، أنا أكثر من شخص؛ أنا لا أعرف من أنا بالمرّة - جيني، سوزان، نيفيل، رودا، لويس: لا أعرف كيف أفصل بين شخصيتي وشخصياتهم، وحياتي وحيواتهم (٢٣٠). وقد أكدت «وولف» في خطاب لها أرسلته إلى «ج. ل. دكنسون» كتبت فيه: «كنت أعنى أننا رغم كثرة هوياتنا فإننا شخص واحد لا أشخاص منفصلين؛ فالشخصيات الست يُفترض أنها شخصية واحدة» (رسائل «فرجينيا وولف»، الجزء الرابع: ٣٩٧). هذا يتناقض تماماً مع شخصية «بيرسيفل» الصامت، ويبدو أنه نسخة معدلة من شخصية «يعقوب فلاندرز»، وهو شخصية مظهرية، أي: يدل مظهرها عليها، وتُعرف من خلال إدراكات الآخرين. يلعب «بيرسيفل» دور الكاتب الرياضي، والصياد، ورجل الإمبراطورية، فهو يمثل الشخصية الأدبية التقليدية، ويمجد صورة شخصية تتصف بوحدة المشاعر، والأنانية المفرطة، تستثمرها «وولف» في تجسيد بعض الحنين إلى الماضي رغم أنها ترفضها لغريبتها؛ فالشعور بالرابطة المتجاوزة للذات فيما تكتبه «وولف» يرتبط دائماً بالتهديد بالتفكك المحتمل لتلك الذات.

إذا كانت روايتنا «رحلة حج» و «صورة الفنان في شبابه» من الروايات المنكبة على الذات شكلاً وموضوعاً، من ناحية تركيزهما على الوعي الواحد، الوعي الفردي، فإن روايتي «الأمواج» و «مسز دالوي» من الروايات الفصامية schizophrenic في تعبيرها عن هشاشة الأنا؛ ففي «الأمواج» - على سبيل المثال - نجد شخصية «نيفيل» يملكها الشعور بأنها: «بدون «بيرسيفل» لا تطمن في هذه الحياة؛ فنحن مجرد ظلال تسير، أو أشباح جوفاء تتحرك في أجواء يلفها الضباب دونما جذور تقرب في الماضي» (الأمواج: ١٠٠)، وبينما نجد أن علاقة «رودا» بالواقع الخارجي المتجاوز لذاتها الباطنية علاقة هشّة ضعيفة على الدوام، ويسبب شعورها بأنها حبيسة خصوصية تكوينها الجسدي فإنها تسعى على الدوام إلى التحرك إلى ما بعده، ولكن الاضطراب العقلي الرهيب الذي تمر به في النهاية ينتهي بها إلى موضع ما بين الصوفية والجنون: «لا عقب خاص، ولا عطر مستقل، ولا جسد واحد أحبه وأسعى معه، أنا بدون وجه... أشعر بدوار، أشعر أن الأرض تميدبي وأهوى في كهف عميق، أشعر أنني أخفق في

الهواء مثل ورقة رقيقة، أهيمن في ممرات لا نهاية لها، أريد أن أستند إلى جدار لأتوقف عن الدوران، لعلى أتمكن من العودة» (١٠٧). أيضًا تناضل «كلاريسا دالاي» من أجل إصلاح التناقض بين صورة ذاتها الخاصة، ووجهها كشخصية عامة بوصفها زوجة السيد «ريتشارد دالاي»، «تعود إلى نفسها بعد جهد جهيد، بعضهم يدعوها إلى أن تكون نفسها، أن تلملم أجزاء ذاتها المبعثرة» (مسز دالاي: ٤٧). لا يستطيع «سبتمس سمث» بذل هذا الجهد، يحقق في للمة أجزاء نفسه المبعثرة، وينهى حياته انتحارًا. وحين تسمع «كلاريسا» خبر انتحار «سبتمس» وهي في حفلها، تشعر بقرية منها، تنهاى فيه - «أحسنت بأنها تشبهه بشكل أو بآخر - الشاب الذى قتل نفسه. شعرت بالهجة أنه فعلها؛ تخلص من هذه الحياة رغم استمرارهم فيها» (مسز دالاي: ٢٤٤) - رغم ذلك اختارت بنية الحياة دون حرية الموت، تقول في نفسها: «عليها أن تعود. عليها أن تجمع شتات ذاتها» (مسز دالاي: ٢٤٤). تريد «وولف» أن تقول: «هذه هي الحياة أيضًا، ونحن نتاج تأملات الآخرين، بقدر ما نحن نتاج خبراتنا الشخصية».

وتلاحظ «وولف» في مقال لها بعنوان: «صورة من الماضي» أن:

هذا التأثير الذي أقصد به إلى أن وعى الجماعات الأخرى يطل على ذواتنا، يتحرش بها: الرأى العام، وما يقوله الآخرون ويفكرون فيه، كل هذه الأحجار المغناطيسية التى تشدنا إلى هذه الطريق أو تلك، أو تردنا عن هذه الطريق أو تلك، وتجعل منا أناسًا مختلفين عن غيرنا؛ لم نجد من يتناولها بالدرس من قبل أولئك الذين أحب قراءة كتبهم، أو وجدت أحيانًا من يدرسها بشيء من السطحية والسذاجة. كتبت هذه الذكريات على هدى من مثل هذه الصور الوجودية اللامرئية، وفي كل يوم يمر من حياة هذا الشخص، لا يجد إلا غيره يضعه في موضعه، ويتحدث عنه (لحظات وجود: ٨٩-٩٠).

يقوم «ستيفن ديدالاس» و «ميريام هندرسن» بمقاومة مثل هذا التحرش الخارجي، ولكن عند شخصيات «وولف» يُعد هذا التحرش أساسيًا. يقول «بيتر والش» و «كلاريسا» عائدة إلى ضيوفها: «إنها كلاريسا، كانت هناك» (مسز دالاي: ٢٥٥).

ربما كانت الرواية السيكلوجية من أكثر الأعمال الروائية تطوراً من الناحية الإبداعية في عشرينيات القرن العشرين وعشرينياته، ولكن علينا أن ننتبه إلى أن هذا النوع من الرواية كان له كارهون مهمون حتى من بين الذين يقبلون على التجريب ولا ينكرون الحديث. فقد هاجمها «د. هـ. لورنس» - على سبيل المثال - في سلسلة من المقالات النقدية حول الرواية الحدائية نشرها بين عامي (١٩٢٣) و (١٩٢٥)، ككتاب الرواية الجدد الذين يوغلون في الذات الروائية، ويضيعون الصفحات في رصد عالم الوعي لدى الشخصيات، هاجم «جويس» و «ريتشاردسن» و «مارسيل بروست»، وتحجج بأن انشغالهم بالدقائق الصغيرة المتصلة بالمشاعر والعواطف انشغال غير عملي، خائف، ويشير السخط (فولكر، ١٩٨٦: ١٣٥). ثم مضى يحاج بأن الرواية لا ينبغي أن تركز على العقل الباطني وحده، الأجدر بها أن تعبر عن «الوعي كله في الإنسان، الوعي الجسدي والعقلي والروحي دفعة واحدة» (١٤٨)، وهي حين تفعل ذلك إنها تقدم لنا «مشاعر جديدة حقيقية، وخطأً جديداً من العواطف الشاملة» التي تحدث القطيعة مع اهتمامات الفرد التقليدية تمهيداً للولوج إلى عالم جديد يقع خارج هذه الذات» (١٣٧). أيضاً يرى «ويندهام لويس» - مثل «لورنس» - أن تركيز الرواية الحدائية على الوعي النفسي كعرض من أعراض ما أطلق عليه الداء المنتشر المسمى الثقافة الغربية الحدائية، ومنها أن هذا التركيز يُعد ضرباً من الفلسفة المنكرة للذات تأثر فيها الكتاب بالفيلسوف «برجسون»، والفيزياء التي طورها «أنشتاين» (انظر: الفصل الرابع) والأدب الذي كتبه «بروست» و «جويس» و «لورنس»، وهو أدب يُعلى من شأن النسبي على المطلق، والروحي على المادي، وعقل الإنسان الباطني وتقلبات لاوعيه على عقله المفكر («لويس»، ١٩٩٣).

خلاصة:

من السمات الأساسية في الواقعية الجديدة التي تبنتها الرواية الحديثة: إعادة طرح تصوير الشخصية والهوية، والاهتمام بكيفية تمثيل الوعي السطحي للعقل، وكذلك الأحاق اللاواعية من خلال السرد. لأنه بينما أسهمت النظرية النفسية والفلسفية في إظهار قيمة الظواهر الذهنية كالأحلام

ومشتركات الغريزة والذكريات، وبينما تراجعت الثقة في كفاية المظهر الخارجى أو السطحي، فقد واجه الكتاب تحديًا يتمثل في نقل التصورات الكثيرة الزائلة للذات الفرد من جهة، والشعور العميق للغربة التى لا يمكن إزالتها لكائن بشرى آخر من جهة أخرى. كانت استراتيجيات «جويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» للقيام بهذه المهمة يُشار إليها باسم «تيار الوعي»، وهى كناية استُخدمت فى الأساس لوصف الطريقة التى تندفق بها الأفكار إلى الذهن، ولكن تم انتحالها بسرعة كمصطلح يُطلق على التقنية الأدبية التى تسعى إلى نقل هذه الأفكار من خلال الشكل السردى. كانت حيلهم الفنية التى استخدموها فى سرد الوعي البشرى متباينة تباينًا أقرب إلى التشابه. ففى مجال الأسلوب اشتملت رواياتهم على جملة من الوسائل والأساليب السردية الداخلية internal، بدءًا من تلك الأساليب السردية التى لا تحيد كثيرًا عن أنساق الخطاب العادى فى التنظيم والتركيب (حدث ذلك فى روايات «وولف» وفى أجزاء كثيرة من «رحلة حج» و «صورة الفنان فى شبابه»)، ولا عن التعبير عن الأفكار والانطباعات الحسية بالطريقة الشكلية (كما حدث فى أجزاء أخرى من رواية «رحلة حج» والجزء الأول من «يوليسيز»). وأما فيما يتعلق بضرورة التركيز فليس لدينا إلا «ريتشاردسن» التى ركزت فى كل ما كتبت على الوعي الذاتى لشخصية واحدة (بأسلوب السيرة الذاتية). وفى الحكايات الأخيرة من «يوليسيز» يبتعد «جويس» بشكل كبير عن حيلة المونولوج الداخلى، وفى رواية «ماتم فيتجانز» يستغنى عنها تمامًا. وقد كانت «وولف» مفرمة بتأمل الجوانب المتعددة والجمعية للهوية أكثر من الجوانب الفردية، فركزت كتاباتها على تصوير الوعي الباطنى والظاهرى على السواء، حتى ليتداخل فى رواياتها الوعيان، يزيح كل الآخر، أو يحل محله، أو يتهاهى فيه. تزعم «وولف» أن هناك ضربًا من الوجود يكمن تحت سطح الوعي العقلي، وكانت مهمومة بفهم هذا الوجود الباطنى ونقله إلى قارئها؛ لأن هذا ما يربط حيوات الناس عبر حدود التجربة الفردية الذاتية المستقلة، إن هذا الملمح بطبيعة العقل والذات المنشطية اللاحدودة هو أكثر ما يميز تصويرها للشخصية عن الاستراتيجيات الفنية التى استخدمتها «ريتشاردسن» أو استخدمها «جويس».

النوع والرواية

في مقالها المنشور في جريدة ملحق التايمز الأدبي عام (١٩٢٠) اقتبست «فرجينيا وولف» من كلمات شخصية «بششبع إيفردين» في رواية «توماس هاردي» الشهيرة بعنوان: «بعيداً عن الزحام الضاخب» وهي المرأة التي تمثل النساء بوصفهن تابعات وكاتبات للرواية الإنجليزية في الوقت نفسه: «لدى شعور بأنى امرأة، ولكنى أتحدث لغة الرجال» (مقالات «فرجينيا وولف» ٢: ٦٧). وتلاحظ «ولف» أنه حتى مع التحرر الذى مس حياة المرأة في القرن العشرين، فإن المرأة ظلت تواجه صعوبة في الحديث بصوتها المستقل:

من هذه المعضلة تنشأ التباسات وتعقيدات لا حدود لها، لقد تحررت طاقات المرأة، ونريد لهذه الطاقات أن تتدفق، ولكن بأى الأشكال والصيغ؟ لنجرب الصيغ المستقرة، ونضرب صفحاً عن غير المناسب منها، لنبتدع صيغاً أخرى تكون أكثر مناسبة، مهمة ينبغي أن تُنجز قبل أن تكون هناك حرية أو إنجاز (٦٧).

وبعد هذا المقال بتسع سنوات أصبحت علاقة النساء بالقص الخيالي، وبخاصة الشروط الاجتماعية والأيدولوجية التي منعت النساء من الكتابة، الموضوع المركزى في دراستها الرائدة في مجال النقد النسائى بعنوان: «حجرة تخص المرء وحده» (١٩٢٩). والحق أن «دوروثى ريتشاردسن» تحدثت في السابق عن العلاقة بين النساء والقص الخيالى على أنها علاقة تشكلت بفعل عوامل اجتماعية وتاريخية (فقد أبدت استياءها من تعريفات النسوية التي طرحها كتاب رجال، وأبدت غضبها من خضوع النساء وإذعانهن في ثقافة تولى من شأن الرجال على النساء، وفهمها للعوائق الاجتماعية والاقتصادية التي تواجه المرأة التي تتخذ من الكتابة مهنة)، تحدثت عن كل ذلك في

رواية «رحلة حج» وفي سلسلة من المقالات حول النساء والنسوية، وذلك في أوائل عشرينيات القرن العشرين، مما نظنه يستبق حججاً مشابهة طرحتها «وولف» في كتاب «حجرة تخص المرء وحده». على أنه في سعيها إلى تطوير شكل من الأدب يناسب التعبير عن الصوت النسائي، فإن «ريشاردسن» في النهاية تختلف عن «وولف» التي تصورت إمكانية تجاوز مقولات النوع، والدفاع عن توجه جمالي يخاطب الجنس البشري الذي يمثله الرجل والمرأة كلاهما، ولا يمثل وجهة نظر الرجال دون النساء، ولا وجهة نظر النساء دون الرجال. وقد حظى الحوار الافتراضي بين «وولف» و«ريشاردسن» في أوائل العشرينيات من القرن المنصرم حول طبيعة الأسلوب الأدبي المنحاز للنوع، بسياق إضافي مع الربط بين الجملة النسوية المزعومة، وبؤرة السرد المتأسسة على تيار الوعي الذي شاع في الرواية الحديثة، بصرف النظر عن الجنس الفعلي للكاتب أو البطل. رأت السيدتان الكاتبتان أن «جيمس جويس» أصبح قطباً أدبياً يحتاج إلى إمعان النظر في نثره النسوي الحاصل في روايته «يوليسيز»، ليفرقا بدقة بينه وبين ما يكتبونه من أدب نسوي.

حجرة تخص المرء وحده

يُعَد كتاب «وولف» المعنون بـ: «حجرة تخص المرء وحده» -دون شك- النص المؤسس للنقد الأدبي النسوي في القرن العشرين، وإلى جانب مقالاتها التي نشرتها في كتابها المعنون بـ: «النساء والقص الخيالي» وكتابتها أيضاً المعنون بـ: «مَهَنَ يمكن أن تعملها المرأة» الذي تناقش فيه موضوعات متشابهة، تشكل هذه الأعمال الجزء المركزي في فكرها حول العلاقة بين النساء والقص الخيالي. القضية المبدئية في حججها في هذه الكتب الثلاثة تتعلق بالمادييات: «قدر كاف من المال وحجرة خاصة بها، شرطان أساسيان يمكنان المرأة من كتابة القصة» (حجرة تخص المرء وحده: ٤)، متطلبات الحياة الأسرية، والقوانين التي تنكر على المرأة المتزوجة حقها في ملكية أية موارد وعقارات خاصة بها، وعدم توفر فرص تعليمية، كل هذه الأمور جعلت قدرة المرأة على كتابة أدب خيالي، أو اتخاذ الكتابة مهنة من الأمور المستحيلة خاصة قبل حلول القرن التاسع عشر. فالكتابة تحتاج إلى توفر عنصر الوقت، وتحتاج إلى قدر من الخصوصية وقدر من التعليم، وقد عانت المرأة طويلاً من عدم توفر هذين الشرطين، أو من المقدار الضئيل الذي توفر

منها. ثم تطرح «وولف» عددًا من النظريات المتصلة بإقصاء المرأة من التاريخ الأدبي، وعملية الولوج إلى عالم الأنوثة في خطاب أبوى في الأساس، وأهمية التراث أو الميراث الأدبي الذى تركته المرأة، والعلاقة بين الجنس والنوع الأدبي، وخصائص الأسلوب الأدبى التى تلونت بلون النوع - وهى قضايا استبقت الكثير من الموضوعات التى أصبحت مشار جدل فى التحليلات الثقافية والأدبية المتأخرة. كانت «وولف» قلقة من أن تصبح مناقشات الهجومية لاستقلال المرأة المالى والاجتماعى عن الرجال سببًا لردود أفعال سلبية من قبل المؤسسات النقدية التى يهيمن عليها الرجال، ولكنها انتظرت ردود الأفعال هذه بصبر نافذ، وقلق كبير، كتبت فى يومياتها تقول: «سوف يهاجوننى ويصفوننى بأنى نسوية، وسوف يرموننى بالسحاقية، أخشى ما أخشى ألا يأخذوا ما أكتبه مأخذ الجد». (اليوميات ٣: ٢٦٢).

من الموضوعات المركزية فى النقد الأدبي النسوى الذى كتبه «وولف» إيمانها بأن الأدب يتأسس دائماً على لحظته التاريخية، «أشبهه بنسيج العنكبوت، يتصل بعضه ببعض الآخر برقة ونعومة ريبا، ولكنه يتصل بالحياة من أركانها الأربعة جميعاً» (حجرة تخص المرء وحده: ٥٣). وقد رأينا فى الفصل السابق كيف تناولت هذه الموضوعات فى المقالات التى ضمتها كتابيها: «الرواية الحديثة» و«السيد بنيت والسيدة براون»؛ واللذين ترى فيها أن الأزمنة الحديثة تحتاج، بل وتدفع إلى بؤرة تركيز جديدة، وشكل جديد من أشكال الكتابة، وعلى كُتَّاب الأزمنة الحديثة الانتباه إلى هذا المطلب. ولكن هذا الكتاب: «حجرة تخص المرء وحده» موجه فى الأساس للكتابة النسائية، تتناول فيه «وولف» آثار الوضع الاجتماعى الذى تعيشه النساء على ما يكتبون (أو علاقته بعجزهم عن الكتابة) خلال فترات مختلفة فى التاريخ. وهى تقصد بكلمة الحياة الأمور المادية بشكل رئيسي، مثل: الصحة والمال والبيوت التى نعيش فيها نحن معشر النساء» (٥٤). وتلاحظ «وولف» أن عجز النساء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى قد أسفر عن قرون من التمثيل الثقافى القائل بأن كل ما يتصف بالأهمية فى هذه الحياة إنما استمد أهميته من اعتراف الرجل بأهميته، ومن ثم كان الإقصاء من نصيب الخبرة النسوية على طول الخط. على سبيل المثال نجد أن كتب التاريخ تركز على ما تسميه «الحركات العظيمة» فى السياسة وشئون الحكم والسلطان، وفى الثورات العلمية التى صنعت وجهة النظر التى يتبناها المؤرخ فيما يتصل بالماضى» (٥٧-٨)، والتى تهيم

عليها أفعال وقيم الرجال:

كان الرجل يملك القوة والمال والثروة، وكان الرجل هو مالك الجريدة ورئيس التحرير ونائب رئيس التحرير، وكان الرجل هو وزير الخارجية والقاضي، وكان الرجل هو الرياضي لاعب «الكريكت»؛ وكان هو الذى يملك سباقات الخيل، ومالك اليخوت، وكان هو المدير العام للشركة التى تدفع مئتين فى المائة للمساهمين، كان الرجل هو الذى يتبرع بالملايين للأعمال الخيرية، والكليات التى كان يديرها بنفسه. (٤٣).

إذا كانت السرود التاريخية تتجاهل المرأة، فإن القصة الخيالية حولتها إلى أسطورة من الأساطير فانقطعت صلتها بالواقع تماماً، أو كادت تنقطع صلتها بالواقع تماماً. تقول «وولف» وهى تعلق بشيء من التحفظ على النساء فى عصر «شكسبير»: «بعض أكثر الكلمات حملاً للدلالات، بعض أعمق الأفكار فى الأدب تفلت من شفاة المرأة ولكن «فى الحياة الواقعية لم تكن تعرف القراءة، ولم تكن تعرف الهجاء، وكانت ملكاً لزوجها ضمن ممتلكاته التى يحتفظ بها» (٥٦). وتقول مؤكدة: «لا أستغرب من أن النساء اللاتى اتخذن من الكتابة مهنة لم يلعبن دوراً مهماً فى التاريخ الأدبى قبل القرن التاسع عشر. ظل الصوت المبدع حتى لأكثر النساء موهبة صامتاً لا ينبس بينت شفة، ربما بسبب الحاجة إلى الدعم، أو بسبب الحاجة إلى مزيد من التعليم والفرص.

كانت الصورة التى نتجت عن ذلك المركب من عدم الاكتراث التاريخي، والتدليل الخيالى الذى عبر عنه كُتّاب الأدب الرجال، عقبة أمام النساء اللاتى فكرن فى كتابة الأدب، ربما أكثر تعقيداً من العقبات العملية المتمثلة فى الزمن والمال. فلقد اضطرت المرأة لا إلى مواجهة الصعوبات العملية التى تحرمها من الكتابة فحسب، وإنما اضطرت أيضاً إلى مواجهة صورة زائفة مهيمنة للهوية النسائية أقرها الرجال، وتأكدت من خلال منظومة الأخلاق التى تبتتها الثقافة الغربية والمجتمع الغربى. وتقول «وولف» أيضاً: «إن ثقة الرجل فى نفسه تعتمد على إحساسه بالقوة وشعوره بالتفوق. وزاد من هذه الثقة تلك الصورة التى عرفها الرجال عن المرأة بوصفها الملاك المدلل فى البيت. على أن النساء حين كنَّ يرفضن دورهن المنزلى الذى كرسه الثقافة السائدة، ويؤكدن استقلالهن الذاتى، ويجترئن على نقد الحالة النفسية للرجال وأساليبهم فى الحياة، كما بدأن فى نهاية القرن التاسع عشر، كان الرجل يرغب ويزد، وينذر بالعواقب الوخيمة. «كانت النساء يقتصر عملهن فى الماضى على ممارسة دور المرأة التى يحتبى فى داخلها

السحر والقوة الفاتنة التي تعكس صورة الرجل بضعف حجمه الطبيعي»، وتواصل «وولف»: «ولكن إذ تبدأ التفوه بالحقيقة، فإن الصورة التي تعكسها المرأة تتناقص؛ وتضعف قدرته على الحياة» (حجرة تخص المرء وحده، ٤٥، ٤٦). وتتذكر «وولف» كيف وصف أحد زملاء الرجال الكاتبة «رييكا وست» بشيء من التأكيد والعجرفة، بأنها «نسوية من النوع السيئ»، وكانت تقول: «إن هذا الرجل يحتاج على امرأة تهدد نفوذه، وقدرته على امتلاك الثقة في نفسه» (٤٥). وكانت تقول: انظروا إلى عدد الكتب الأكاديمية الكثيرة التي ظهرت في الآونة الأخيرة حول النساء بأقلام الرجال (وكانت إشارات إلى «النظرية الفرويدية» و«التحليل النفسي»، و«أهل فيجي» توحى بمعرفتها بوجود نظريات علم النفس والأثروبولوجيا هنا)، وكلها كتابات تظهر دونية النساء أمام الرجال فيما يتصل بالقدرات العقلية والأخلاقية والبدنية أيضًا (٤١). وتقول «وولف» أيضًا: إن هذه الكتب في واقع الأمر لا تهتم بالنساء بصفة خاصة، وإنما تهتم بالتأكيد على تفوق الرجال، في الوقت الذي يطالب فيه الرجال بتحرر المرأة.

وقد تحدثت «دوروثي ريتشاردسن» ربما قبل «وولف» بعشرة أعوام، بمثل هذا الحديث عندما جعلت من غضب الشابة «ميريام هندرسن» من البناء الثقافي للنساء في جميع مقررات الدراسة التي يتعرضن لها، وهي مقررات تعمل على توجيه النساء بوصفهن زوجات الرجال وكفى. وفي رواية «النفق» (١٩١٩) - على سبيل المثال - تعبر «ريتشاردسن» عن خوفها الشديد من الصور المربعة التي يرسمها العلم الحديث للمرأة، والتي تظهر فيها المرأة كائنًا أقل من الرجل من الناحية العقلية والأخلاقية والفكرية وحتى البدنية» (رحلة حج ٢: ٢٢٠). ولا تجد في البديل الديني غير سبب المرأة وقذفها» (٢٢٢).

ملاك في البيت

تعود فكرة «ملاك في البيت» عند «وولف» إلى قصيدة بالعنوان نفسه كتبها الشاعر «كوفنترى باتمور» في القرن التاسع عشر، يقرظ فيها المبدأ الفكتوري الذي كان شائعًا في ذلك الوقت عن المرأة بوصفها القوية القادرة المستعدة لمد يد العون إلى الرجل، والخدمة لمنزله وأسرته. وفي مقالها المعنون بـ: «المهن التي يعملها النساء» تذكر «وولف» هذا النموذج بوصفه العقبة الرئيسة التي كانت تواجه المرأة الكاتبة في القرن التاسع عشر. وتقول عن طفولتها:

«كان لكل بيت ملاكه الحارس؛ المرأة التي يمتلئ قلبها بالعطف، وفيض جسدها بالفننة والجمال، والتي تؤثر الآخرين على نفسها، والتي تتقن أعمال البيت الصعبة التي لا يتقنها سواها، والتي تضحي بنفسها كل يوم فداء لأسرتها وأبنائها، والتي ترضى بأقل القليل على مائدة الطعام، وتعرض نفسها للخطر فداء للآخرين - باختصار: سخرتها الطبيعة لخدمة أسرتها، ونصحتها أن تعطل عقلها، وتعلو على رغباتها، وتبدى إعجابها بعقول الآخرين، وتستجيب لرغباتهم. وفوق كل ذلك هي طاهرة كل الطهر، وطهرها هو سر جمالها، كائن حي والحياة فضيلتها الكبرى» (النساء والكتابة: ٥٩).

ثم تذكر «ولف» أن سطوة هذه الخرافات الثقافية كانت ثقيلة على المرأة نفسها، وكانت تحسبها من طبائع الأشياء، أذعنت لها المرأة دون تفكير في عصيان، كانت خرافات غليظة حالت دون تعبير المرأة عن نفسها، أكثر وطأة من حاجاتها المادية، وكانت من العقبات السكاداء التي حالت بينها وبين الكتابة الإبداعية. وترى «ولف» أن هذا «الملاك» يتحول إلى سراب عندما تهتم بالكتابة، وتسعى إلى السيطرة على آرائها وقلمها. كان لابد أن تقتل «ملاك البيت» لكي تقبل على الكتابة الإبداعية:

«إذا لم أقتله سيقتلني، سوف ينزع القلب من كتاباتي؛ لأن المرأة لا يقبل على الكتابة، أو يراجع ما يكتب، أو يعيد النظر في رواية كتبها دون أن يكون له عقل مستقل، ودون أن يعبر عما يدور في عقله هو لا عقل الآخرين، ودون أن يصور حقيقة العلاقات البشرية، وقضايا الفناء والجنس، وكلها قضايا - من منظور ملك البيت - لا يمكن تناوؤها بحرية وصراحة بجهد النساء (النساء والكتابة: ٥٩).

كيف استطاعت نساء «نيونهام» و«جيرتون» أن يتحملن كل ذلك؟ تسأل «ميريام» نفسها: «كانت الكتب كلها مسمومة، وكانت الحياة كلها فاسدة في جوهرها» (٢١٩)، (٢٢٠). وقد أسهمت المرأة نفسها في إنتاج هذا التعريف الرجالي للحياة والواقع، وكان إسهامها خيانة. وهي تتذكر حياتها السابقة في الجزء المعنون بـ: «حالة ركود» (١٩١٦)، عندما قرأت أوصافاً لطيفة لهذا «الملاك الذي يسكن البيت» في أعمال «روزا نوشيت كاري» و«المسز هنجرفورد»: «فبدأ لي أن الحياة التي وصفتها الكاتبة يمكن

أن تتحقق على أرض الواقع» (رحلة حج ١: ٢٨٤). ولكن «ريتشاردسن» لم تستغ هذه الأوصاف، فهي التي عاشت حياة مضطربة أشد الاضطراب، خابت فيها آمالها، وفشلت في جانبها العملي، لم تقبل هذه الصورة الوردية للمرأة: «هذه أمور خليقة بأصحاب رءوس الأموال، وهي بلا حظ من مال أو جاه» (٢٨٥). لم تستطع الوقوف إلى جانب هذه المرأة البيتية التي يصورونها ملائكا ينير البيت، وأدركت أن تشجيعها لهذه الصورة الخرافية معناه أنها تعين بنات جنسها على الذوبان في هوية الرجل، وعلى إنكار هويتها الفردية: «يا له من مهرّب! يا إله الناس جميعًا في سائك، يا له من مهرّب! الأفضل أن أعيش وحدي أتحمّل الغزلة، وأعاني في هذه الحياة في تلك المدرسة البائسة ... على الأقل أشعر أنني حية» (٢٨٤). هذا الإنكار للذات، الخارج من أعماق الوعي، هو الذى يفسر كراهية «ميريام» للنساء، والتي تخرج في نوبات غضب متكررة تفوق - كالشأن في حالة «وولف» التي قتلت شبح ملاك البيت - أكثر عنفاً بكثير من رد فعلها العادى تجاه الرجال.

لم تكن حجرة «ميريام» التي تخصها وحدها، بجدرانها الأربعة الرمادية، الكائنة في شارع تانسلي، في بيت من بيوت الطالبات، والذي شهد فترات كفاحها في لندن، لتُفتح لها بيسر، ورغم الاستقلال الذى وفرته هذه الحجرة لساكنتها، لم تكن بلا ثمن. أعلنت «ريتشاردسن» في مقال لها بعنوان: «النساء في الفنون» في عام (١٩٢٥): «الفن يحتاج إلى أمور لا توفرها الحضارة الحالية للنساء؛ تحتاج المرأة إلى قسط من الحرية، لا من القيود التي تفرضها المسؤوليات المطلوبة منها في حياتها العملية فحسب، ولكنها تحتاج أيضًا إلى قسط من الحرية حتى من المطلب الإنساني الذي يحصرها أينما حلت، حتى يتسنى لها الإحساس بكيانها وإنسانيتها إحساسًا تامًا، وهو إحساس يشعر به الرجل بالحق أو بالباطل (كايم سكوت، ١٩٩٠: ٤٢٣). تريد «ريتشاردسن» أن تقول إن كل كيان أسري، وكل صداقة أو علاقة، تحتاج إلى درجة من الالتزام العاطفى والاهتمام من جانب النساء أكثر بكثير مما تحتاجه من جانب الرجال (وهو رأى يتسق مع إيمانها بأن الطبيعة النفسية للرجال تختلف عن الطبيعة النفسية للنساء اختلافًا جوهريًا، وسوف نتناول هذا الرأى فيما يلى من صفحات). إن «ميريام هندرسن» بطلّة رواية «رحلة حج» لا تمل من الكفاح لتدود عن نفسها مطالب العمل والصداقات والعلاقات الاجتماعية، إلى أن وصلت إلى نقطة الانهيار العصبى قبل أن تقرر ضرورة النأى بنفسها عن كل شيء حتى تحقق استقلالها الذاتى.

ورغم عنصر المثالية الذى نستشعره فى مناقشة «وولف» فيما يتصل بالحجرة التى تخص المرء وحده، فإنها - مع هذا - لم تقلل من شأن المشكلات التى واجهتها النساء فى سبيل تحقيق استقلالهن الاقتصادي. ورغم أن «وولف» نفسها منحدرت من أسرة غنية، فإن منعها من دخول الجامعة فى حين لم يُمنع إخوتها الذكور الأشقاء وغير الأشقاء، وكذلك إحساسها بأنها لابد أن تدين بالفضل لأبيها الذى يساعدها بالمال، جعلها ذلك كله واعية تمام الوعى بالانحياز الأبوى الذى تسببه الهيمنة الفكرية والاقتصادية. ومع ذلك فقد كانت مدركة تمام الإدراك أن عمل النساء صعب (وهو عمل مكتئب فى الأساس)، ولا يُدفع لها الأجر الذى تستحقه، ولا يوفر للمرأة بالذات ظروفًا مواتية تستطيع أن تمارس فى ظلها هويتها فى الكتابة. اقترحت «وولف» فى كتاب «حجرة تخص المرء وحده» ومقال «الأعمال التى يعملها النساء» أن يكون مرتب المرأة ٤٠٠ جنيه فى أوائل القرن العشرين حتى تحصل المرأة على استقلالها المادى الذى يتيح لها الانطلاق بعيدًا عن الدور الثقافى المنوط بها كملك فى البيت. فإذا استطاعت المرأة جمع هذا المبلغ بعرقها وجهدها، من خلال قلمها، فإن الطريق يفسح أمامها لتكتب ما تريد أن تكتب، وتعبّر عن صوتها الذى تعرفه أفضل تعبير.

ميراث أدبى نسوي

مع ذلك كانت «وولف» نفسها تحذر من أن يعتقد الناس أن كل ما تسعى إليه المرأة هو الاستقلال الاقتصادى فقط لكى تتمكن من الكتابة. قد يتبادر إلى الذهن - إذن - أن كل ما تحتاجه المرأة هو حجرة تخصها وحدها، فإذا حققت ذلك، وإذا نجحت فى التخلص من ارتباط صورتها فى الذهنية الشعبية بأعمال المنزل، هل تبذل؟ تساءل «وولف». وهى تحجب فى مقالها «وظائف للنساء»: «على المرأة أن تكون نفسها وكفى. ولكن ما نفس المرأة؟ أو بصيغة أخرى: من المرأة؟ (النساء والكتابة: ٦٠). تزعم «وولف» أن الكتابة كامرأة كانت شيئًا لم تستطع الوصول إليه لا هى ولا أى كاتب آخر، وهى تحبب جمهورها قائلة: «الكتابة وأنا امرأة تعنى الكتابة عن تجربتى الخاصة بى ككيان يعيش فى جسد امرأة» (٦٢).

وتورد «وولف» فى كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» أن إحدى العقبات التى تواجه النساء حين يردن الكتابة عن تجاربهن بصراحة ووضوح، وحين يزمعن تطوير

أدوات الكتابة التي يعبرن بها عن خلجات أنفسهن، هي عدم وجود تراث من الأدب النسائي يقتدى به النساء الكاتبات، ويبدعن على مثاله. ولم تملّ «وولف» من تكرار ذلك في مقالاتها النقدية الكثيرة، لم تملّ من الإلحاح على الحاجة إلى وجود تراث أدبي نسائي يؤثر في كاتبات المستقبل، ويسترد ميراثاً من التعبير الإبداعي النسائي من جور السرود الإقصائية المذكورة لتاريخ المرجعية الأدبية.

إن أهم لحظة في تاريخ الأدب القصصي النسائي - كما تقول «وولف» - جاءت مع بدايات القرن الثامن عشر، عندما بدأ نساء الطبقة المتوسطة يارسن الكتابة مهنة. وهي تقول أيضاً: قبل ذلك التاريخ كان عدد النساء اللاتي مارسن الكتابة قليل، وكن من فتيات الطبقة الأرستقراطية، وكُنَّ يارسن الكتابة للتسلية وإشباع الهواية؛ فقد كانت أموالهن تتيح لهن دخول الجامعات وتلقى التعليم الراقى، وكانت أوضاعهن الاجتماعية تزدود عنهن سخط المجتمع الذي يصبه على النساء الكاتبات. تغير ذلك كله عندما بدأت «أفرا بهن Aphra Behn» (١٦٤٠-١٦٨٩) تكتب بعد أن فقدت زوجها وهي في سن السادسة والعشرين من عمرها، فامتشقت القلم لكي تعين نفسها على شئون الحياة، وتصبح أول سيدة تتخذ من الكتابة مهنة، فتكتب في المسرح والرواية. نقلت «وولف» - إذن - مكانة القص النسائي من مجرد نشاط لا قيمة له تمارسه النساء لمجرد تزجية الفراغ، إلى مهنة تحتاج إلى مهارة، والأهم - في نظر «وولف» أيضاً - أنها بينت أن الكتابة يمكن أن تصبح وسيلة لتحقيق الاستقلال المادي بالنسبة للمرأة.

تراث

تشبكي مناقشة «وولف» للتراث الأدبي النسائي مع أفكار «ت. س. إليوت» المتصلة بالتراث الفني في مقاله المعنون: «التراث والموهبة الفردية» (١٩١٩). يزعم «إليوت» أن كل عمل فني تنضج قيمته ومعناه عندما يُقارن أو يوضع على النقيض من غيره، مما يشكل ترتيباً أدبياً (أو تراثاً)، هذه العلاقات التناسبية يُعاد ضبطها وتعديلها كلما ابتُدعت أعمال أدبية جديدة. إنها مسؤولية الكاتب - يقول «إليوت» مؤكداً - أن يكون واعياً بالأهمية التاريخية والجمالية لعمله الذي يبدعه من خلال مقارنته بالأدب العظيم الذي أنتجه كُتّاب الماضي الكبار.

تلقت «وولف» الانتباه إلى التحيز النوعي (نسبة إلى النوع ذكر أم أنثى) في هذا التراث، فقد ظل التاريخ الأدبي ردحاً طويلاً من الزمن مُهيمنًا عليه من قبل أسماء الكتاب الذكور، ومعايير النقاد الذكور. وفي كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» تؤكد على أننا «نفكر بأثر رجعي في أمهاتنا إذا كنا من جنس النساء» وفي مقالها المعنون بـ: «أعمال للنساء» تزعم أن مهنتها الخاصة بها (الكتابة) إنها أُتيحت لها لأن: «كثيراً من النساء الشهيرات، وكثيراً من المجهولات والمنسيات، كُنَّ قبلي، يمهدن الطريق، وينظمن لي خطواتي» (نساء كاتبات: ٥٧). رغم ذلك لم تكن مبادئ «وولف» النسوية متفقة دائماً مع أحكامها الأدبية النقدية، وفيما كان عدد كبير من مقالاتها يركز على تصويب الأهمية التاريخية للنساء الكاتبات في الماضي، فإننا في مقالات لها أخرى نجد أنه من الواضح أن التأثيرات الجمالية والمعاصرة على أدبها أنها ذكورية (دستوفسكي وجيمس ويررست).

ربما لم يندفع النساء نحو عالم الكتابة بالأعداد المتوقعة بعد شهرة «أفراهن» التي طبقت الأفاق، ولكن المؤكد أنها مهدت الطريق لتطوير القصة النسائية باعتبارها مهنة مستقلة في القرن الثامن عشر. وتمضي «وولف» في القول: «جزء كبير من هذه الكتابات لم يرق إلى مستوى الأدب الجيد، وربما نسبته التاريخ فيما نسي من ردىء الأعمال. ورغم ذلك كله تقول: ومهما اختلفنا في جودة أصوات تلك النساء الكثيرات، فقد أصبحن جوقة أسهمت في ظهور الأعمال الرائعة القليلة التي كتبها النساء:

فيدون هؤلاء الأسلاف لما استطاعت «جين أوستن» و«الأخوات «برونتي» و«جورج إليوت» أن يكتبن ما كتبن، مثلما نستطيع القول: إن «شكسبير» لم يكن يستطيع أن يكتب ما كتب دون أن يطلع على ما كتبه «مارلو»، ولا «مارلو» أن يكتب دون أن يطلع على أدب «تشوسر»، ولا «تشوسر» أن يكتب دون أن يقرأ ما كتبه شعراء آخرون سبقوه لم يذكر التاريخ أسماءهم وإن سجل أعمالهم، مهدوا الطرق، وأخضعوا اللسان لعملية طويلة الأمد من التهذيب. لا يمكن أن نقول: إن روائع الأعمال جاءت من المجهول، أو ظهرت كما تظهر النباتات البرية؛ وإنما هي ثمار السنين الطوال من التفكير الجماعي، وتعبير عن جموع البشر المجتمعة؛ ف وراء الصوت المنفرد الذي أنتج العمل الأدبي، تجارب الجماعة البشرية المهمة (حجرة تخص المرء وحده: ٩١).

تريد «وولف» هنا أن تُشَيِّد بنية قوامها سلالة من النساء الكاتبات، سلالة لها تراث جماعى من الكتابة يدعم النساء الكاتبات ويرعى جهودهن، تراث تتساوى فيه أهمية الكاتبات اللاتي نلن حظًا كبيرًا من الشهرة بكتابات لم يذكر التاريخ أسماءهن، وإن سجل أعمالهن.

كانت النساء الكاتبات في القرن الثامن عشر يشاركن بقوة في المشهد الأدبي، وكانت هذه المشاركة تتركز - كما تلاحظ «وولف» بشيء من الفضول - على نوع الرواية بصفة خاصة. وهى تلاحظ أيضًا أن الرواية في القرن الثامن عشر كانت تحقق دخلا ثابتًا لمؤلفيها وناسرها على السواء (انظر: شوولتر، ١٩٧٧، وسبنسر ١٩٨٦)، ولكن «وولف» ترى - أيضًا - أن الرواية نوع من الأدب الذى ينفاد للنساء، ويوافق طبيعتهن، ويستجيب لظروفهن، ويناسب التعبير عن تجاربهن؛ لا يحتجن فيه إلا إلى قلم رصاص وورقة بيضاء يضعن عليها خبراتهن اليومية، وعواطفهن التى تشكلها مفردات حياتهن النسوية، ويمكن القيام بالكتابة فى السويقات القصيرة الفاصلة بين الأعمال المنزلية والواجبات الاجتماعية. على أنه بينما تشرع «وولف» فى استعراض بدايات الرواية النسائية، يظهر لها بوضوح أن العقبات المادية التى كانت تواجه المرأة الكاتبة تطورت بعد ذلك لتصبح عقبات ثقافية ونفسية وجمالية أيضًا.

أخت «شكسبير»

أثارت «وولف» جدلاً كبيرًا حول افتقار العالم إلى شاعرة عظيمة تنافس «شكسبير»، وهى ترى أن هذا الافتقار راجع إلى عدم وجود مساواة اجتماعية أكثر منه إلى عدم توفر الموهبة فى جنس النساء، وهنا تتساءل «وولف»: لو أن لـ «شكسبير» أختًا لها نفس موهبته، وقررت أن تشق طريقها إلى عالم المسرح فى ذلك الزمان، ماذا كان مصيرها؟ فعندما تهرب «جوديث شكسبير» إلى لندن، ربما سخر منها الناس هناك، وربما بحثت عن عمل ولم يلتفت إليها أحد، وربما وجدت من غرر بها وهجرها بعد ذلك، وربما انتهى بها المطاف إلى الانتحار قبل أن تُمنح الفرصة لكتابة كلمة واحدة. وهى هنا تقارن بين مفهوم «الملك الذى يعيش فى المنزل» ذلك المفهوم الشبح المستقر فى أحياق المرأة الفكتورية، والذى

تعتقد «وولف» أنه يسكن كل امرأة تريد اتخاذ الكتابة مهنة، وروح أخت «شكسبير» التي تخلق في سماء الكتابة النسائية، تنتظر الفرصة التي تظهر فيها من جديد. وتختتم «وولف» كتابها: «حجرة تخص المرء وحده» بتشجيع قرائها النساء على استثمار حريتهم الاجتماعية والاقتصادية الراحنة، من أجل خلق عالم يمكن لأية روح نسائية مبدعة أن تعيش من ثمار قلمها، وعائد أدبها (١٤٩).

ونمضى «وولف» في الحجاج بأن المرأة الكاتبة في القرن التاسع عشر كانت واثقة بأن أعمالها ستجد من يتناولها بالنقد والتحليل تأسيساً على حيثيات نوع الكاتبة، ثم يُحكم عليها - تبعاً لذلك - بأنها أعمال مغرقة في العاطفة، أو مغرقة في الشذوذ. لذا كانت المرأة تكتب وفي نفسها مزيج من الخوف والغضب، «وهي تعترف في البداية أنها «امرأة وكفى»، أو يعلو صوتها محتجة بأنها «ليست أقل من الرجل صلاحاً» (حجرة تخص المرء وحده: ٩٦). في البدايات الأولى كنا نرى ذلك في استخدام النساء الكاتبات لأسماء تدل على موقفهن الاجتماعي من حيث انتهائهن إلى أزواجهن (المسز جاسكل) أو استخدامهن لأسماء ذكور («كورر بل» و «جورج إليوت») لأغراض النشر فقط. وتقول «وولف»: إن تمكن هذا الهاجس المتصل بالنوع من نفس المرأة الكاتبة قد نال من رؤيتها الفنية ككاتبة. إن الإخلاص التام لهذه الرؤية الفنية، والتي تسميها «وولف» السلامة الفنية أو الاتساق الفني، هو الذي يجعل الكاتب الروائى يجمع بين الحياة والفن، وصولاً إلى الإحساس بالواقع المعيش. الاتساق الفني هنا يضيع عندما تطلق المرأة الكاتبة العنان لمشاعرها الشخصية. ترى «وولف» أن أغلب روايات القرن التاسع عشر التي كتبتها النساء قد أخفقت في إقناعنا؛ لأن اتساقها الفني كان معيياً إلى حد بعيد؛ فقد كان الصوت الإبداعي للكاتبة إما مستسلماً للدفاع عن السلطة الذكورية، أو مسكوناً بالاستياء منه، والحملة عليه. ومن هنا وجدنا كيف كانت «تشارلوت برونتي» - على سبيل المثال - متهمه بأنها أطلقت العنان لقلمها يخط فقرات تعبر فيها عن غضبها الشخصي من «جين إير» :

عندما نقرأ هذه الفقرات مرة أخرى، ونشعر بحجم التشنج الذي يتسلل إلى عباراتها، وحجم السخط الذي يظهر من بين السطور، فإننا نشعر أنها لن تتمكن من التعبير عن عبقريتها كلها. ستجد من يفسد عليها كتبها، ويلوى

أعناق العبارات التي كتبها. ستكتب من خلال الغضب، وكان يجب أن تكتب
من خلال الهدوء. تكتب بشيء من الحقة والحق، وكان يجب أن تكتب بشيء
من الحكمة والعقل. تكتب عن نفسها، وكان يجب أن تكتب عن شخصياتها
(٩٠).

ترى «وولف» أيضًا أن «إليزابيث باريت براوننج» عندما كتبت «أورورا لي» لم
تستطع أن تخفى نفسها بقدر ما استطاعت التحكم في نفسها، وهي علامة - بلا شك -
على أن أدوات الفنان لم تكتمل بعد، وعلامة أيضًا على أن الحياة تطرح نفسها بشدة
على الفن أكثر مما يحتمله الفن نفسه» (نساء كاتبات: ١٣٧). وترى «وولف» أيضًا أن
«جورج إليوت» لم تستطع إيقاف خيبتها وسخطها من انتهاها إلى جنس النساء، إلى حد
أنها راحت تصور شخصياتها النسائية على أنها «شخصيات مرتبكة، لا تثق في نفسها،
خطابية في حديثها، وأحيانًا سوقية» (١٥٧). وفي كتابها: «النساء والقص الخيالي» تجادل
«وولف» بأن نتيجة كل هذه الأعمال الكثيرة، وغيرها من الأعمال الأخرى التي كتبها
النساء، هي أن «وجهة النظر أصبحت ذكورية مفرطة في الذكورية، أو نسوية مفرقة في
النسوية، فقدت سلامتها الكاملة، واتساقها التام، وحين فقدت اتساقها التام، فقدت
معه خاصيتها الجوهرية بوصفها عملاً فنيًا» (٤٠). «جين أوستن» هي التي عُرفت
بقدرتها على البعد عن المثالية والمبالغة في تصوير بنات جنسها، وصورتهن من خلال
منظور استقلالي في الكتابة دون أن يضيع عنصر السلامة والاتساق من جراء الخجل
من كونها امرأة، أو من جراء الاستياء من ذلك القدر أو الحق عليه.

وإذا لاحظنا أن هدف «وولف» واضح منذ البداية، فقد كانت تريد أن تعيد اكتشاف
تراث من الكتابة النسائية، فإننا نستغرب لحملتها على المرجعية الأدبية الفكتورية التي
تجسدت في أعمال الأخوات «برونتي» و«جورج إليوت» و«بارت براوننج». والحق
أن بعض نقاد الأدب من النساء لم تعجبهن حملة «وولف» على هؤلاء الكاتبات
الفكثريات، واللائي رأين أن قدرة الكاتبات الفكتوريات على التعبير عن طبيعتهن
النسائية، وثورتهن على بنات جنسهن إنما تنطوي على درجة من التضامن النسوي ربما
أكبر من تركيز «وولف» (المنطوية) على الوعي الفردي الذاتي، واعتناقها لمبادئ جمالية
خنوثة (شسوالتز، ١٩٧٧). وهو رد فعل - كما سوف نشرح في الفصل الأخير - جاء

نتيجة شيوع المنظور النقدي الذى يقلل من شأن التبنى الاجتماعى للواقعية فى مقابل النخبوية والانعزال الاجتماعى الذى يميز الحداثة. كان حكم «وولف» النقدي على «أوستن» بأنها «من أكثر النساء الكاتبات اقتراباً من الكمال» وأنها «سلف» «هنرى جيمس» و «بروست» (نساء كاتبات: ١٢٠) مبنياً على استحسانها لفن هذين الكاتبتين المحكم، وعلى حيادهما السردى، وهى خصائص تتفق مع مبادئها الحداثية تمام الاتفاق. وجدير بالتذكر أنه رغم أن «وولف» تصف «أوستن» بأنها تكتب بوصفها امرأة، فإنها تعنى ضمناً أنها قادرة على أن تفعل ذلك لأنها تكتب بوصفها فنانة قبل كل شيء.

جمل نسوية

فى كتابها المعنون بـ: «حجرة تخص المرأة وحده» تهيمن دراسة أسلوب الأدب النسوى على مناقشة «وولف» للقصة المعاصرة التى كتبها النساء. تقول «وولف»: إن النساء الكاتبات فى السابق لم يجدن أمامهن إلا لغة الرجال للتعبير عن خلجات نفوسهن، وترى أيضاً أن النساء الكاتبات لم يستطعن صياغة أسلوبهن الخاص فى الكتابة الثرية، والذى يعبر عنهن بشكل واضح إلا فى القرن العشرين» (حجرة تخص المرأة وحده: ١٢٤). لم تكن «وولف» تأتى بجديد فى هذه المناقشة، كانت فى الواقع تلخص جدلاً واسع النطاق اندلع قبل ذلك حول مفهوم الشر «النسوي» وموقفه على مستوى الممارسة، شاركت «وولف» فى هذا الجدل قبل ذلك بعقد من الزمان. كان من أهم ما كتبه «وولف» لجريدة ملحق التايمز الأدبى مقال تناولت فيه كتاب «و. ل. كورتني» المعنون بـ: «الخط النسوى فى القصة» (١٩٠٥)، تساءلت فيه: «أليس من السابق لأوانه جدلاً... لإطلاق الأحكام النقدية على «الخط النسوي» فى أى شيء؟» (مقالات «فرجينيا وولف»، الجزء الأول: ١٥). على أنه مع صدور كتاب «ر. برايملى جونسون» المعنون بـ: «بعض كتاب الرواية المعاصرين من النساء»، والذى توفر فيه كتابه على دراسة أربع عشرة كاتبة حداثية (بينهن «ريتشاردسن» و«وولف»)، حدث الانتقال على مستوى الموضوع والشكل فى أدب النساء، وأصبح هذا الانتقال أكثر وضوحاً، يميزه قبل كل شيء اهتمام باستكشاف الوعى النسائي، يقول «برايملى جونسون»:

المرأة الجديدة، الكاتبة الروائية فى القرن العشرين، هجرت الواقعية القديمة، إنها لا تقبل بالملاحظة المباشرة، إنها تبحث بإصرار وعناد عن الواقعية التى تتجاوز

الماديات، تبحث عن التجليات الروحية، عن الحقيقة القصوى. هنا وجدت
أن الرجل غريب، أعمى برغبته، لا يبالي عن قصد (جونسون، ١٩٢٠: ١٤-
١٥).

إذا أمعنا النظر في المصطلحات التي يستخدمها «برايملى جونسون» في تحليله هنا
(الواقعية القديمة الاجتماعية والمادية في مقابل الواقعية الروحية الجديدة المتمحورة
حول الذات) نجد أنها مصطلحات مألوفة لدينا في كتابات «وولف» وخاصة في
مقاليها المعنويين بـ: «الروايات الحديثة» و «فن القص الحديث»، ولكن ما يهمني هنا
هو طرحه الذي يقول إن هذا التقسيم نفسه للواقعية تقسيم مستند إلى النوع أيضًا؛
فالواقعية الجديدة متصلة بصوت أدبي نسائي في المقام الأول. إن الكاتبة التي تجادل
«جونسون» بأنها قدمت «أكثر الأمثلة راديكالية وانسجامًا، وأكثرها أصالة أيضًا» على
الواقعية النسوية الجديدة كانت «دوروثي ريتشاردسن» التي كانت في عام (١٩٢٠) في
قمة مجدها وشهرتها باعتبارها رائدة لمنهج جديد خلاق في الكتابة، وصاحبة مذهب في
النسوية مغرق في الفردية.

لا توجد علامة على أن «وولف» قرأت كتاب «برايملى جونسون»، ربما تملكها
القلق من أن تعرض أحكامها النقدية للتأثير من جراء الدخول في منافسة مهنية لا معنى
لها، وهو الاتهام نفسه الذي رمت به «كاثارين مانسفيلد» في مقالها حول «الليل والنهار»
منذ أقل من عام. ولكن «وولف» كانت قد كتبت مقالًا للمحقق التاييمز الأدبي منذ عامين
تناقش فيه الجزء الأول من الكتاب الذي توفر فيه «جونسون» على كتابات الرواية
الواقعية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تعلن فيه أن «جونسون» «إلى جانب
أنه يتحدث حديثًا مثيرًا وشيقًا عن الأدب، ... فإنه يتحدث عن كثير من الأمور الشيقة
والثيرة أيضًا عن الخصائص الفريدة للأدب الذي يكتبه النساء» (نساء كاتبات: ٦٨).
وتلفت «وولف» الانتباه - كما نتوقع منها - إلى الظروف الاجتماعية والأيدولوجية التي
تؤثر على هذه الخصائص، ولكنها في النهاية تبدو موافقة على ما طرحه «جونسون» من
أن شكل القصة النسائية وموضوعها يختلف عن شكل القصة الرجالية وموضوعها،
لافًا النظر إلى أهمية الاختلاف بين وجهة نظر الرجل ووجهة نظر المرأة فيما يتصل بكل
شيء يضيف أهمية على الموضوع، ومنه لا تنشأ اختلافات محددة في الحبكة والأحداث

فقط، وإنما تنشأ اختلافات لا حدود لها في الاختيار والمنهج والأسلوب» (٧١). هذه الاختلافات نفسها هي التي راح «جونسون» يناقشها ويلقى عليها الضوء في دراسته لأعمال الكاتبات الواقعيات الجديديات، والتي تلخص مفهوم «ريتشاردسن» عن إنتاج «المعادل النسوي» للواقعية الذكورية. ففي مقالها المطول: «حجرة تخص المرء وحده» لم تأت «وولف» على ذكر «ريتشاردسن» ومعاصريها فأكدت على حضورهم في المشهد من حيث لا تقصد. بعد أن تناولت «وولف» بعض أقطاب الأدب في الجزء الأكبر من مقالها، وعندما وصلت إلى مناقشة تطور النشر النسائي في القرن العشرين، طرحت مثالا افتراضياً: الرواية الأولى لكاتبة متخيلة اسمها «مارى كارميكاييل». وجاءت تفسيراتها وتحليلاتها مشابهة للعرضين النقديين اللذين كتبتهم حول روايتي «ريتشاردسن»: «التفق» و«الأضواء الحائرة». تقول «وولف» في مقال «حجرة تخص المرء وحده» إن «مارى كارميكاييل» تكتب عن النساء وحدهن، وتتناول علاقة النساء بالنساء وليس بالرجال، وهي تغازل التجريب في تدفق الجملة السردية، والتتابع الزمنى للسرد، وتمتلك حساسية نستطيع أن نقول: «إنها رحة غاية الرحابة، مفعمة بالإثارة والحساس، منطلقة لا تعرفها القيود»، وتضيف: «واعية بكل مشهد وحركة تنهض في الطريق» (١٢١). قارن بين هذا وبين تناولها لـ: «التفق» في عام (١٩١٩)، حيث تقول:

تصور هذه الرواية وعياً صريحاً بالتناقض بين ما يجب أن نقوله والشكل المتوارث الذي وجدت نفسها مضطرة إلى تبنيه لتقول ما تريد ... «هو وهى» نماذج مرسومة لا تعبر عن الواقع، وبهم يُصطنع العمل بالطريقة العتيقة الغربية: الفصول التي ترفع الشخصيات، والفصول التي تخفضها؛ والشخصيات النمطية التي تفتقر إلى الحياة ذاتها؛ ... نبذت هذه الأشياء بالكلية. ولم يُترك لنا إلا وعى «ميريام هندرسن» وقد كُشِفَت أسرارها، واقتُضِح أمره، لم يُبتدأ ولم يُنته، المنطقة الحساسة الضيقة من الأمر كله، لم تُسَر ولم تُكشَف، موضع للتأمل الذي لا ينتهى (المقالات، ٣: ١٠).

ونمضي بعض الشيء فنجد أن الكاتبة تصف «مارى كارميكاييل» بأنها تكتب بوصفها «امرأة»، بل كامرأة نسيت أنها امرأة، حتى فاضت صفحاتها بحديث غريب عن الجنس لا يصح أن يملأ الصفحات إلا حين يصبح الجنس متأساً مع منطقة

اللاوعى (حجرة تخص المرء وحده: ١٢١). أيضًا حين كتبت عن «الأضواء الهائمة» في عام (١٩٢٣)، امتدحت «وولف» «ريتشاردسن» بأنها استطاعت أن تبتدع طريقة في الكتابة استطاعت من خلالها أن تصور أعماق النفس الأنثوية، ولم يشوهها إلا إحساس بالحاجة إلى تبرير هذه الأعماق النفسية:

ابتدعت «ريتشاردسن»، أو - إن شئت - قل: طورت جملة يمكن أن نطلق عليها الجملة النفسية المتصلة بالنوع النسوي. جملة قُدت من نسيج طبع، أكثر مرونة من خامة الماضي الخشنة، قادرة على الامتداد إلى أبعد مدى، والانتساع لأبسط التفاصيل، واستقبال أكثر الأشكال غموضًا. وقد عرفنا بعض الكتاب من الجنس الآخر يستخدمون مثل هذه العبارات والجمل، ويمتدون بها إلى آماذ بعيدة، ولكننا نلمس اختلافًا. لقد أخضعت الأنسة «ريتشاردسن» جملتها لوعيتها، فجعلتها تنزل إلى الأعماق، وتسلل إلى الشقوق والصدوع التي امتلأ بها وعى «ميريام هندرسن». إنها جملة نسائية، ولكنها جملة امرأة بالمعنى الذي يُستخدم في وصف عقل المرأة وموقفها الذهني من قبل كاتبة لا تقع فريسة للغروب ولا للخوف من أى شيء يمكن أن تكتشفه في الأغوار النفسية لبنات جنسها (المقالات، ٣: ٣٦٧).

نلمس هنا أن النقطة الأخيرة التي تناولتها «وولف» نقطة ملتبسة حين تُقْطَع من سياق «حجرة تخص المرء وحده»: فهل هى تقرظ نمط الجملة النسائية التي استخدمتها «ريتشاردسن»، أم هى تريد أن تقول: إن هذه الجملة لها حدودها وأوجه قصورها؟ نخلص من تناولها لما كتبه الأدبية المُتَخيلة «مارى كارميكاييل» إلى أنها تعنى ربما الأولى، أي: إنها تمتدح صنيع «ريتشاردسن». فالكاتبتان - الحقيقية والمتخيلة - تتبنيان أسلوبًا أدبيًا يعبر عن عقل المرأة تعبيرًا موضوعيًا، وتتجنبان المראה الشخصية المتضمنة في الرغبة في الدفاع والتي تعتقد «وولف» أنها أفسدت أدب كل من «إليوت» والأخوات برونتي. وهو أسلوب - أسلوب الجملة السيכולوجية النسوية - لا يقتصر على النساء الكاتبات، ولا حتى على تصوير الوعي النسائي، ولكنه يتميز في أدب «ريتشاردسن»؛ لأنها من خلاله تصور عقل المرأة، ومن هنا يصبح في موضوعه ومادته «جملة نسائية» في المقام الأول.

تتناول «وولف» مفهوم أسلوب التعبير الأدبي وشكله الخاص بالنساء بشيء من الغموض الملمحوظ. ففى نهاية الفصل الرابع من «حجرة تخص المرأة وحده» تجادل «وولف» بأن الشكل التقليدي، والجملة التقليدية المستخدمة فى رواية القرن التاسع عشر لم تكن مناسبة للنساء. فقد كانت جملة خاصة بالرجل، وهى تسمى فتقول: «خلف هذه الجملة يمكنك أن ترى «جونسون» و«جيبون» وسائر الرجال الكتاب» (حجرة تخص المرأة وحده: ١٠٠). وفى إشارتها إلى «صامويل جونسون» (١٧٠٩-٨٤)، الذى كتب أول قاموس فى اللغة الإنجليزية، و«إدوارد جيبون» (١٧٣٧-٩٤)، أول مؤرخ حديث ومؤلف الكتاب الضخم المعنون بـ: «تاريخ انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية»، تريد أن تربط بين القواعد والمبادئ المؤسسة للمعنى اللغوى والبؤرة المتصلة بالموضوع فى السرد التاريخى باهتمامات الرجال. إن فهم «وولف» لما تسميه «الجملة النسائية» يتكئ على تطوير أسلوب جديد فى اللغة، وتركيز جديد على فكرة رئيسة معينة، وموضوع يتصل بالنساء اتصالاً مباشراً؛ شيء قد يبدو قريب الشبه بما يسمى: «السرد القائم على أسلوب تيار الوعى» فى الحدائث الأدبية. وأما زعمها أن «جين أوستن» قد «استنبطت لنفسها جملة سردية متسقة مع الطبيعة والذوق تمام الاتساق» (١٠٠) يشى بأن فهمها لما تسميه «الجملة النسائية» ليس بالضرورة متكئاً إلى أسلوب طليعى مستحدث. بل يزداد الأمر تعقيداً عندما تنصح بأن تكون الرواية «متسقة تمام الاتساق مع الجسد»، أى: إن تكون الرواية النسائية أقصر من الرواية التى يكتبها الرجال، وأكثر تركيزاً (١٠١)؛ لأن الواجبات المنزلية لا توفر للنساء الوقت الكافى لإنجاز واجبات الكتابة. هنا يمكن ربط مناقشة «وولف» الاجتماعية والمادية المهمة حول خصائص الكتابة النسائية بما يظهر أنه فهم بيولوجى لعلاقة الأدب بالاختلاف الجنسى؛ فإشارتها إلى الجسد تظل جزءاً لا يتجزأ من جدالها فيما يتصل بالسياق الاجتماعى للكاتب، ولا تقبل فى الوقت نفسه أن تختزل العلاقة بين جنس الكاتب والشكل الأدبى.

بينما سعت «وولف» إلى تجاوز الأيديولوجيا المنطلقة من النوع فى الفكر البطريركي، ظلت مبقية على إيمانها بالاختلاف الاجتماعى والفيزيقي الواقعى بين حياة المرأة وحياة الرجل. هنا يلعب مفهوم «الجملة النسائية» دوراً مهماً فى تفكير «وولف». تُعرف الجملة النسائية بموضوعها الذى تناوله ولا تُعرف بشكلها، ولا تُكتب الجملة النسائية إلا بقلم امرأة؛ لأن الموضوع الذى تناوله ينطلق من خبرة المرأة الاجتماعية والسيكولوجية

والتاريخية. وهذه الخبرة يمكن أن تتبدل في فترات مختلفة (تذكروا إصرار «وولف» على تأثير السياق الاجتماعى والتاريخى على عمل الكاتب)، ويمكن أن يتبدل أيضًا أسلوب الكتابة وشكلها نتيجة لذلك كله، ولكن الجملة النسائية تظل كما هى في جوهرها؛ وذلك لأنها كُتبت بقلم امرأة، ومن واقع خبرة امرأة ووجودها في هذه الحياة. نعود - هنا - إلى تأكيد «وولف» على هوية «كاتبات الرواية»؛ فهى تزعم أن القارئ لا ينبغي أن يخلط بين رواية كتبتها امرأة ورواية كتبها رجل، وهى تعيد هذا الطرح في تفريقها بين جملة «ريتشاردسن» النسائية، التى تصور عقل امرأة ما، والجملة النسائية التجريبية التى يستخدمها معاصروها من الرجال.

جملة النوع النسوي

الجملة «النسوية»، وجملة «المرأة» مفهومان مختلفان، أو مقولتان متصلتان بفن القصص الخيالي. وعندما تشير «وولف» إلى «النسوية» فهى تقصد أسلوبًا معينًا في الكتابة - مجال التركيز فيه هو النفس البشرية، ومجال التجديد فيه هو التقنية الفنية - يمكن وصفه بأنه «نسوي» بفضل تعارضه مع الأيديولوجية الذكورية المهيمنة (والتي كانت الواقعية الأدبية المادية جزءًا منها)، ولكن هذا الأدب يمكن أن يكتبه الرجل، ويمكن أن تكتبه المرأة. هى فكرة تستبق مفهوم «الفكر الذكورى المزدوج» في نظرية ما بعد البنيوية، التى تجادل بأن أنساق الفكر والمعنى في مجتمع غالب تعمل طبقًا لسلسلة من التعارضات الهراركية (المتدرجة) فيها يُعرف الأقوى دائمًا بأنه «ذكوري»، ويُعرف الأضعف بأنه «نسوي». ونحن عندما نصف أسلوبًا أدبيًا بأنه «نسوي» بهذا المعنى، فإننا نخلع عليه خصائص وصفات تناقض الخصائص والصفات التى يخلعها المجتمع حسب العرف على ما يُعدّه ذكوريًا. وبينما قد يتخذ هذا الطرح شكل التحرك الجذرى الإيجابي عن عمد، يصبح القصد فيه قلب التراتب الأيديولوجى السائد، تكمن المشكلة في أن تأييد البنية التعارضية الأساسية للفكر المزدوج يعمل على تطبيع تمامي النساء مع خصائص «النسوية» المحددة ثقافيًا بأنها الأضعف. والأشيع - في الواقع - أن هذه الخصائص يتم تطبيقها بالسلب (انظر: ويندهام لويس ونقده

لكتاب جويس «الزمن والإنسان الغربي» كمثال واحد على ذلك). للحصول على ملخص للجدل الذى اندلع بعد ذلك فى مجال النقد الأدبى النسوى وما بعد البنىوى حول مفهوم الكتابة «النسوية» وعلاقتها بالأسلوب الأدبى الطليعى، انظر: سكزو، ١٩٦٨ وجلبرت وغويار ١٩٨٥، وموى ١٩٨٥، وكيم سكوت ١٩٨٧، وهونكه ١٩٩٠.

ما يبقى من «النسوي» وما يليق بالمرأة

من المعروف عن «جويس» أن تمثيله للعنصر النسوى فى كتاباته غامض أو مُلَبِّس إلى حد النفور، فهو قادر على إرضاء هؤلاء النقاد الذين يتهمونه بتأييد القوالب الاجتماعية المتمثلة فى الأم والعذراء والعاهرة التى تختصر النساء فى حدود الجسد مما يُشتم منه كره لمن (جلبرت وغويار، ١٩٨٥)، وأولئك النقاد الذين يحتفلون به لأنه يهاهى بين الأنثوية وخط نصي ولغوى يتحدى النظام الاجتماعى البطريركى (انظر: لورنس، ١٩٩٠). والريان كلاهما يركز باستمرار على الجزء المعنون بـ: «بِنلوبي» فى رواية «يوليسيز»، الذى يعرض فيه الكاتب للوعى الباطنى الخاص بـ: «موللى بلوم» نصف الواعية، ولذكرياتها وأحاسيسها الجسدية، وأفكارها المتداخلة غير المكتملة فى ثنائى جمل لا أكثر. ومن أطول تعليقات «جويس» وأكثرها اقتباساً من حكاية بِنلوبي أفضى بها إلى «فرانك بدجن» فى عام (١٩٢١)، والتى يعلن فيها بأن «بِنلوبي هى مفتاح الكتاب»:

تألف الجملة الأولى من ٢٥٠٠ كلمة. تُوجد فى الحكاية ثمانى جمل. تبدأ وتنتهى بكلمة نسوية وهى «نعم». تعود مثل كرة الأرض الضخمة ببطء وثقة وحركة دائرية متساوية ومطرودة الدوران، نقاط ارتكازها الرئيسة أنداء النساء ومؤخراتهن وأرحامهن وفروجهن تم التعبير عنها بمفردات: لأن، المؤخرة (بكل معانيها: القاع، الزر، خلفية الفصل، قاع البحر، أعماق قلبه)، امرأة، نعم. ورغم أن هذا الجزء أكثر فحشاً من أى جزء سبقه، فإنه يبدو لي سليم العقل مغرق فى الكيال نقيض الخلق جاهز للإخصاب لا يوثق به فائن ألمى محدود حذر لا مبالٍ [أيتها المرأة، أنا الجسد الذى يقرر ذاتها] (خطابات جيمس جويس ١: ١٦٩).

يصور الكاتب «ينلوبي» هنا على أنها الأنموذج السردى الخالد للمرأة، تُعرف بجسدها المنتج أكثر مما تُعرف بعقلها، تنهاى مع الطبيعة والأرض. على أننا نلمس أن «جويس» يُحذّر من أنها أنموذج «لا يُركن إليه»، و«لا يُكرّث به»، وهى فكرة تكررت فى حكاية «كاليبسو» عندما يلاحظ «بلوم» سآخظاً أن طريقة تفكير «مولي» هي «لم تتبع كل شيء»، جزء من الكل، تمنح الانتباه باهتمام، تفهم باندهاش، بعناية متكررة، تُتذكر بصعوبة بالغة، تُنسى بيسر، تُتذكر بشيء من الشك، يعاد تكرارها مع الخطأ» (يوليسيز: ٨٠٤). عندما كتب جويس «حكاية موللي» كان يعيد إنتاج ما كتبه، ولكنه يفضى ويسخر من بنيات معيارية وثقافية خاصة بالأنثوية والوعى النسائي، فعل الشيء نفسه مع خطابات اجتماعية وثقافية وأيديولوجيات فى كل جزء من الأجزاء السابقة من الرواية. بالإضافة إلى ذلك كان أيضاً يكتب شفرة الرواية ككل، مقدماً ما وصفه على أنه «كلمة السر التى لا غنى عنها» لكل ما حدث من قبلها (خطابات «جيمس جويس» ١: ١٦٠). لفترة قصيرة كان الجهل والمكر والتناقض والترجسية والتفاهة التى تصور موضوع المونولوج الداخلى الحادث فى عقل «موللي» صفات تتسق مع صورة نمطية تقليدية للعقل النسوي، وأن لاموثوقيتها السردية واستخفافها بالتفكير المنطقى قد يُفهم على أنها تمثل بديلاً للبنيات الشكلية للفكر البطريقى الذى ينتج مثل هذه القوالب التقليدية.

إن إشارة «فرجينيا وولف» إلى مرونة الجملة السيكلوجية لجنس النساء فى مقالها الذى عرضت فيه رواية «ريتشاردسن» المعنونة بـ: «أضواء حائرة» يكرر - بالطبع - وصفها لأعمال «جويس» فى مقالها المعنون بـ: «الرواية الحديثة»، وتُعد «يوليسيز» - بالتأكيد - أحد الأمثلة التى كانت تحضرها وهى تستشهد بها كمثال على العمل الذى حكم عليه الكتاب الذكور بالطول المفرط. وعندما عبر «جويس» عما يعتقد أنه وعى امرأة بجسدها فى الجزء الذى سماه «ينلوبي» راح «جويس» يمتط الجملة النسوية إلى أقصى مدى، لا تنقصه الشجاعة أن يلقى فى روعنا أنه يريد أن يصور تلك الحقيقة المتصلة بحيوات النساء على أنها أجساد تشير إليها «ولف» فى مقالها: «أعمال للنساء»: «الكتابة نفسها عمل نسوى وأنشئ فى الوقت نفسه، الكتابة جملة نسوية فى النهاية». كان «جويس» مهتماً غاية الاهتمام بما كان يؤده المسكوت عنه، أو لغة النساء السرية. ورغم عداته المؤكد للتحليل النفسى، كثيراً ما كان يكتب تفسيرات أحلام زوجته. وفى الفصل

الذى خصصه لـ: «كاليبسو» من رواية «يوليسيز»، يتخيل «بلوم» أنه يستخدم أجزاء من حديث «مولي» في كتابة قصة:

لابد من إدارة المشهد، السيد «بلوم» والسيدة «لـ. م. بلوم»، يتدعان قصة تشيع شيوع الأمثال. أية قصة؟ أنا الآن أريد أن أدون على كفى ما قالت إنها ترتيده؟ (يوليسيز: ٨٤).

بدورها تعتقد «مولي»- مثل «ينلوبي»: «تذكرت أنى نفسي، وأنى نصف الأشياء، وكتبت كتابًا من أعمال ماستر بولدى نعم» (٨٩٣). على أن تسجيل قصة «مولي» بعبارتها الطويلة المتداخلة، وافتقارها إلى التقييم، تدین بالكثير لاهتمام «جويس» بواقع مفاده أن كلا من «نورا» وعمته «جوزفين» تجاهل بشكل منتظم علامات الوقف، والحروف الكبيرة عند كتابة الخطابات (خطابات جيمس جويس ٢: ١٧٣). وفيما بعد وصفت «دوروثي ريتشاردسن» التقييم المنتظم كصفة طبيعية في طريقة النساء في الكتابة (فهى ترى أن هذه الطريقة تشير إلى طبيعة الوعي النسوى اللامحدود والمتعدد الأوجه)، هو مظهر أسلوبى من مظاهر النثر النسوى كان «جويس» يجد سعادة في التظاهر بمعرفته وعرضه (كيم سكوت، ١٩٩: ٣٩٦).

يظهر هيام «جويس» بإمكانية امتلاك مفتاح الدخول إلى الحياة الخاصة للنساء منذ صدور مقاله الذى أداره على أعمال «إيسن» الذى نعت شخصياته النسائية بأهن: «معروفات لديه غاية المعرفة، ربا أفضل مما يعرفن أنفسهن. وليس من ريب عندى فى أن الرجل فى شيء من الأنوثة، أو أن مزيجا غريبا من المرأة والرجل مركب فى طبعه، ففى دقة التى ليس لها مثيل فى وصف أمور دقيقة تخص المرأة، وفى رفته فى التناول واختيار المفردات، ربا نستطيع أن نعزوها إلى هذا المزيج الغريب. خلاصة القول إن معرفته بالمرأة معرفة لا سبيل إلى الشك فيها» (كتابات نقدية وسياسية لها مناسبات: ٤٥-٦). هذه الجملة فيها استشراف لشخصيتى «ليوبولد بلوم»، «ذلك الرجل النسوى الجديد» (يوليسيز: ٦١٤)، وكذلك - كما هو الشأن فى كثير من أوصاف «جويس» لـ: «إيسن»- عناصر من نفسه هو كفتان ناضج. نجد أيضًا أن محللا نفسيًا مثل «كارل يونغ» يعلن - بعد أن فرغ من قراءة «يوليسيز»- أنه لم يكن يعلم الكثير عن السيكلوجية الحقيقية للمرأة» (إلمان، ١٩٨٢: ٦٢٩). ورغم أن «جويس» الشاب استطاع التأكيد

- بثقة في النفس - على أن الكاتب الرجل قادر على فهم طبيعة المرأة غاية الفهم، فإن الفنان العجوز كان أكثر تواضعاً على نحو لم يألفه أحد من الناس. وقد أخبر أكثر من صديق عن حلم شرح فيه بشيء من التؤدة المعنى المتضمن في الجزء المعنون بـ: «بيلوبي» لـ: «موللي بلوم» نفسها، وهي وحدها التي لها الحق في تأنيبه على التدخل في شئونها الخاصة جداً (الملم، ١٩٨٢: ٥٤٩). أضف إلى ذلك أنه يقر في إحدى إحالاته الكثيرة إلى «يوليسيز» في رواية «ماتم فينجانز» بأن قصتها أخرى بها أن تكون من ثمار عقول الرجال؛ رغم أنه أثر على صوتها الباطني بقدر كبير؛ ففي قصة «موللي» يظهر الصبر «البيلوبي» في الفقرة الأخيرة بتمثيله للشهوة النسوية المفرطة في تلك الأغنيات الأيرلندية القديمة الكثيرة في النهاية محكوم بشدة، ومشدود يسير بحالة الواقع المتسقة مع قبضة الرجل الحائرة («ماتم فينجانز: ١٢٣). إن الروائيتين كليهما - حسب هذا التفسير - مدفوعتان نحو نهايات مفتوحة من حيث المناجاة النسائية المتدفقة - «نعم» موللي المحففة، وعبارة «آلب» وهي تستقبل الموت، ما يفتح النهاية على بداية الرواية من جديد - ولكن في كليهما المؤلف وحده هو من يمتلك الكلمة الأخيرة، ومن يعطى إشارة اكتمال عمله: «تريست - زيورنخ - باريس، ١٩١٤-١٩٢١» (يوليسيز: ٩٣٣)، «باريس، ١٩٢٢-١٩٣٩» («ماتم فينجانز: ٦٢٨).

إن إيمان «ريتشاردسن» بالاختلاف الجوهرى الذى لا يمكن تجاهله بين نفسية الرجل ونفسية المرأة، وتوفرها على إعادة تحديد المناهج التى استخدمها المجتمع الذكورى لفهم هذا الاختلاف، كلها من الأمور الأساسية في فهم تمثيلها للوعى النسوى وتصويره، على أنه هو الهم الأساسى في رواية «رحلة حج» من ناحية شكلها وموضوعها أيضاً. فإذا كان هدف الرواية هو التعبير عن أسرار المرأة بدقة وصرامة منبت الصلة عن التأويلات المؤطرة للثقافة واللغة الذكورية، والتى كان يهتم بها «جويس» غاية الاهتمام، فإن أسلوب الرواية وطريقتها - مع ذلك - كان مختلفاً غاية الاختلاف. وعلى الرغم من كل المقارنات النقدية بين تحليلات «جويس» و «ريتشاردسن» الشكلية للمونولوج الداخلى النسوى، فإن «موللي بلوم» و «ميريام هندرسن» يُعدان من أكثر الشخصيات النسائية عمقاً في الاختلاف في الأدب الحدائى كله: فتيار الوعى عند الشخصية الأولى تيار غريزي، سلبي، مادي، دنيوي، و تيار الوعى عند الشخصية الثانية مضطرب، مقتقد للثقة في النفس، منطوق حول الذات، وواع بحساسيته المفرطة. إن دور «موللي»،

رغم التفاصيل العادية التى تفيض بها أفكارها، كان يمثل «المرأة الأنموذج»؛ فقصتها تُفهم تأسيسًا على أفكار الرجل فيما يتصل بطبيعة الأنوثة، وإن كانت أفكارًا يؤمن بها «جويس» نفسه. كان دور «ميريام» هو رفض الأفكار الشائعة التى يؤمن بها الرجال فيما يتصل بالنساء، وحتى رفض التجربة الذكورية والفكر المتصل بها بصفة عامة، يعينها فى ذلك هدفها المحدد وهو أن تعيش مغلصة لوعيتها النسوى الفردى.

لخصت «ريتشاردسن» تعريفها للاختلاف الذكورى والأنثوى فى مقال نقدى بعنوان: «حقيقة النسوية» نشرته فى عام (١٩١٧)، تقابل فيه بين عقل الرجل الذى تقول إنه يميل إلى التصنيف والترتيب، وبين وعى المرأة الذى يميل إلى التكامل والاصطناع والتركيب، وهى تدافع عن «أثوية بناء إيجابية لا تخشى، من شأنها أن تعيد قراءة الماضى فى ضوء الإقرار الحالى بالوعى التوليفى الاصطناعى للمرأة، ومن شأنه أيضًا أن يقر بأن الوعى يستطيع -دائمًا- خلق عالمه الخاص به بصرف النظر عن الظروف» (كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤٠٦). وتلاحظ «ريتشاردسن» أيضًا «أن المرأة -مقارنة بالرجل- كيان نسبى توليفى؛ فالرجال يميلون إلى ضبط إيقاع الحياة، وترتيب تجلياتها. إنهم يتجون الأنساق النظرية والأديان والفنون والعلوم. أما المرأة فهى مشدودة للماورائى، متدنية، فنانة وعالمة فى فن الحياة» (٤٠٤). إن التفرقة بين ذهنية ذكورية عقلانية، وكيان أنثوى حدسى يذكركنا بنظرية «هنرى برجسون» الماثلة حول الوعى، ولكنها نظرية غير محددة بالنوع جئنا على ذكرها فى الفصل الثانى من هذا الكتاب. ففهم الرجل لهذا العالم وأسلوب عيشه فيه يتأسس على علاقته بالواقع، وهى علاقة مقننة قوامها المعرفة بالعالم الخارجى، بينما نجد أن فهم المرأة وأسلوبها فى الحياة فهم متعدد بالغميزة وتلقائى بالفطرة. وربما لهذا السبب تعلن «ريتشاردسن» أن المرأة فى مقدورها أن تتحرك فى أكثر من اتجاه فى الوقت نفسه، وتستطيع القيام بكل شيء بالتناوب، ولكنها لا تبدأ شيئًا، ولا تنشئ أصلًا (٤٠٥). إن التعارضات والتناقضات التى تتميز بها قصة «موللى بلوم»، تفهمها «ريتشاردسن» هنا ليس على أنها علامة على افتقار المرأة إلى العقل، أو ضعف هذا العقل، أو افتقار المرأة إلى التفكير المنظم (فهذا تفسير الرجال لشيء لا يفهمونه)، ولكن على أنه دليل على قدرة الوعى النسوى على فهم استمرارية الأشياء، ورؤية الحياة «ككل متسق» (٤٠٤).

في معرض إعادة استثمارها للمرأة الواعية بأنثويتها في فهمها للنسوية، وإعادة قراءة الأنثوية على المنهج الذي يبيته في مقالها المنشور في عام (١٩١٧)، رفضت «ريتشاردسن»- على الرغم من ذلك- أن تلحق وعيها النسوى الذاتى بالسعي النسوي إلى خلق التناعم الاجتماعي. من المهم أن نلاحظ أن «ريتشاردسن» في مقالها المعنون بـ: «النساء والمستقبل» تذكر «ه.ج. ولز» بوصفه متحدئاً رئيساً عن ما تراه أنه القراءة الذكورية للأنثوية في النساء، فمن خلال مقاومتها للذكورية «ولز» المغرور استطاعت أن تعزز مفهومها للجسم الأدبي النسوي. إن «ميريام هندرسن» تعلن أمام شخصية «ولز» الخيالية «هابيرو ولسن» في «أضواء هائمة»: «لا أريد ممارسة الفن النسوي»، محتجة ضد سعيه إلى استقطابها بوصفها "مخلوق مفيد ومخلص الإخلاص كله على نحو لم يُعتد" (رحلة حج ٣: ٢٥٨، ٢٥٣). تقدم المناظرة المنفصلة التي تجري بينهما، وهى من الفصول المهمة في «رحلة حج»، حيث تعبر فيها «ريتشاردسن» عن أفكارها فيما يتصل بالنساء وعلم الجمال، وبالكثير من الأفكار الأساسية التي أعاد طرحها مقال «المرأة والمستقبل» حرفياً في العام الذي أعقب هذه المناظرة. إن «ميريام» تحاول أن تشرح لـ: «ولسن»- على سبيل المثال- أن النساء كن متفوقات في «فن تهينة الأجواء لزم من طويل، رغم عدم وجود رجل واحد من مليون يعي هذه الحقيقة» (٢٥٧)، وهى تشرح فكرة «ريتشاردسن» المتصلة بالأنثوية النسوية وعوى النساء التوفيقى: «وجهات النظر والآراء أمورٌ ذكورية، فالنساء لا يبالين بالآراء ولا بوجهات النظر... يستطيع النساء أن يعتنقن جميع الآراء في وقت واحد، أو أى منها في وقت واحد، أو لا يعتنقن أية آراء أيضاً؛ هذا لأنهن ينظرن إلى العلاقات بين الأشياء التى لا تتغير، أكثر من نظرن في الأشياء التى لا تكف عن التغير، إنهن يركزن على الأمور التى تمس حياة الرجل، وفيما عدا ذلك تظل حيواتهن الخاصة كما هي» (٢٥٩).

إن «ميريام» مصممة على معانقة هذه الحياة التى لم تمس، وليس على إخفائها، كما كانت «ريتشاردسن» مصممة على أن يكون فنا النسوى الذى تنتجه معبراً عن وعى بنات جنسها المتمحور حول ذواتهن بشكل كامل، تعبيراً صادقاً لا يمس التلفيق. على أن تحقيق ذلك يتطلب أول ما يتطلب الخلاص من قيود النظريات والقيم والأعراف اللغوية والسردية التى وضعها الرجال، والتى تعتقد «ريتشاردسن» أنها لا تنسجم مع طبيعة الوعى النسوي الذى تريد أن تنقله إلى قارئها، ولم يكن ذلك من اليسير. تعتقد «ميريام» في رواية «النفق» أن الصوت النسوى الحقيقي لا يمكن أن يفهمه الرجل:

«عند الحديث مع رجل تحسر المرأة - لأن الطرفين يتحدثان بلغتين مختلفتين، وقد تفهم هي لغته، ولكنه لن يتحدث لغتها ولن يفهمها..»

المرأة الأنثى

إذا كان هناك وجه للشبه بين «مولسى بلوم» و «ميريام هندرسن» فهو في خاصية التمحور حول الذات، وهى خاصية مرتبطة بالترجسية واللامبالاة النسوية المتجسدة في شخصية «موللى»، واستثمرتها «ريتشاردسن» كخاصية أساسية تدل على الهوية النسوية التى تستمضى على فهم الرجل بالكلية. إن مفهوم «ريتشاردسن» للمرأة على أنها «المفرقة في الغرور» قد تطور في نظريتها التى تسميها «المرأة الأنثى»، في مقالها المعنون بـ: «المرأة والمستقبل» (١٩٢٤). مثلما كانت «ولف» تتحدث عن ملاك المنزل، تستخدم «ريتشاردسن» هنا مصطلحاً شعبياً للإشارة إلى مبدأ النسوية الثقافية المعروف. وعلى النقيض من «ولف» لا ترفض «ريتشاردسن» هذا المفهوم كصورة نمطية ثقافية، بدلاً من تحويل المرأة الأنثى من رمز لصفة إنكار الذات الأنثوية، إلى عنوان الغرور الأنثوي:

المرأة الأنثى تعيش حياتها كلها في تيار الخلود الخفي، كياناً فردياً، متمحوراً حول الذات، ويسبب توحدها مع الحياة، تصبح مفردات الماضى والحاضر والمستقبل عناصر في كيانها لا تغيب. ولأنها تفكر بتلقائية لا تتوقف عند المفردات الصغيرة، بمشاعرها التى تفيض، فإنها لا تبالي بأساليب الرجال، ولا تعباً بطرائقهم، ولا بالفنون والأديان والفلسفات والعلوم الطارئة المتغيرة بين لحظة وأخرى، لا تعطى لها ثمناً إلا حينما تشعر بأهميتها في تحول الحبيب. إنها شخصية الرجل التى يعتمدها النقص هى التى تتركه تحت رحمة هذا الضرب الدقيق من القنوط واليأس المسمى بالطموح، ويفسر أثرته الواضحة للعميان، ليس أكثر من الوعي المتمحور كلياً حول الذات قدرة على الوصول إلى الإثارة - الإثارة المحففة به عند المرأة الأنثى. وليس أكثر من الذات المطمئنة إلى كمالها، والتى تحمل كل بضاعتها بين يديها هى، قدرة على الخروج، ودون تردد للقاء الآخرين، لتنتقل بحرية في أى اتجاه. الذات الكاملة فقط هى التى يمكنها أن توفر للرجل المشهد الممتع للمرأة الحرياء أو الشخص المتقلب (كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤١٣).

تؤكد «ريتشاردسن» على أن خيلاء المرأة لا يمكن مقارنته بـ: «الأثرة الذكورية»؛ لأن خيلاء المرأة «أكثر عمقا، وأرحب مدى». المرأة الأنثى لا يمكن أن تتخلص من أثرها حقًا إلا بالإخلاص لغرور الأنوثة الأساسى، لأن هذا الإنسان الفطرى بنفسها (أي: الوعى بالديمومة التى تحدث عنها «برجسون») هو الذى يجعلها فى غير حاجة إلى أن تعلن عن هويتها على طريقة الرجال الصريحة. أضف إلى ذلك أن شعورها بالاكتماء بنفسها، ومن ثم عدم اكتراثها بكل النظريات والمعتقدات التى تقع خارج عالمها، هو ما يتيح لها «هذه العاطفة الخلاقة، وتلك القدرة على العيش على أكتاف الغير» (٤١٤)، وتلك القدرة على اعتناق هذه الفكرة أو تلك عندما تعرف أنها تفيد الآخرين حولها. قد تبدو المرأة الأنثى، فى نظر الذكور، قادرة على المساعدة، «ملاك المنزل مهيب الجناح»، ولكنه دور تتبناه قصداً من منطلق الحب والمسئولية، ومن منطلق إيمانها بوعياها التوليفى المتفوق. ثم تمضى «ريتشاردسن» فى القول: هذه هى عبقرية النساء الخالدة، فهنا الاجتماعى (رغم أنها تنكر ذاتها عن وعى) الحاضر الذى لم يُلْتَفَت إليه فى ثقافة الذكور. إن تمثيل «فرجينيا وولف» لـ: «المسز رامزى» فى رواية «إلى المنارة» - وهى شخصية ينطبق عليها وصف المرأة الأنثى بالمعنى الذى تقصده «ريتشاردسن» - يوحى أنها هى أيضاً اعتبرت هذا الفن الاجتماعى مهارة خلاقة مقصورة على النساء.

ولكنها مضطرة إلى الحديث بلغته ربما بشيء من التردد - شفقة منها أو لدافع آخر. هو يستمع، ويصبيه الغرور، ويعتقد أنه امتلك روحها فى الوقت الذى لم يمس حتى حدود وعيها الخارجية» (رحلة حج ٢: ٢١٠). هى فكرة تكررت فى «أوبرلاند»، عندما جادلت مع الإيطالى «جويريني» حول عدم فائدة «قرون من المساعى الذكورية فى تصوير النساء تصويرًا يتخذ مرجعيته من العالم كما يعرفه الرجال»:

عندئذ تملكه الغضب.

وبأية طريقة أخرى يمكن تصويرهم؟

لا يمكن تصويرهم من خلال الرجال؛ فكل كلمة يتفوه بها الرجل تشفى بلغة تختلف عن لغة النساء. (رحلة حج، ٤: ٩٣).

نعود هنا إلى مفهوم الجملة المسكونة برائحة النوع، وإمكانية وجود أسلوب «نيسوى» في الكتابة قادر على زعزعة البنيات المتمترسة بالفكر الذكورى، على أن «ريتشاردسن» - شأنها شأن «وولف» - تفرق بين ما يُسمى الواقعية السيكلوجية «النسوية» لكتاب مثل: «هنرى جيمس» و «جيمس چويس»، وبين طريقتها هى في التعبير عن الوعى النسوى. استطاعت أن تفعل ذلك لأنها ترى أن أولئك الكتاب الذكور مهمومون بالوسيلة قبل الموضوع، مهمومون أكثر بالحيلة الفنية و «طرق عمل الأشياء» - كما شكى «ويندهام لويس» من «چويس» - يلفتون الانتباه إلى أنفسهم أكثر من تركيزهم على تصوير الأشياء التى يصورونها، جدل قابل للأخذ والرد، ولكنه جدل ينسجم مع رأيها فى الرجل ككائن مفلطح على الاهتمام بـ: «الفعل» أكثر من الاهتمام بـ: «الوجود» نفسه. بينما تُفتتن «ميريام هندرسن» - فى البداية - وتُسحر بأسلوب «جيمس» الانطباعى فى رواية السفراء، تشكو - فيما بعد - بين يدى «ولسن» من منهجه المغرم بإشباع نفسه، المقعم بالرضى، الممتلىء بتلطف العارف بكل شيء» (رحلة حج ٤: ٢٣٩). فى هذه الفقرة تفكر «ميريام» فى «هنرى جيمس»، وتفكر فى «جوزيف كونراد»، ولكن «ريتشاردسن» التى كانت تكتب فى عام (١٩٣١) ربما كانت تفكر فى «چويس»، وربما أعجبتها منهج «چويس» و «جيمس» فى التحليل النفسى، دون أن يعجبها غرام الكاتبتين بما أوتيا من مهارة الإبداع، وهو غرام يُلصق بـ: «الرجال». إن أهم خصيصة من خصائص الكتب التى يكتبها الرجال، فى رأى «ميريام هندرسن»، هى: «أنها تعجزك عن نسيان مؤلفها لحظة واحدة من اللحظات» (رحلة حج ٤: ٢٣٩). وعندما كتبت «ريتشاردسن» مقالاً تراجع فيه رواية «مأتم فينجانز» فى عام (١٩٣٩) لاحظت استخدام «چويس» لما أسمته «المونولوج النسوى الطويل الناضح بالحنين الغنائى العاطفى»، ولكنها اختارت - لغرض التأكيد - الفقرة المقتبسة أعلاه التى يلفت فيها «چويس» الانتباه إلى تحكمه المطلق فى «قبضته الذكورية» (كيم سكوت، ١٩٩٠: ٤٢٨). ومهما قيل عن «نسوية» الشر الذى كتبه «چويس» أسلوباً وشكلاً، فإنه فى نظر «ريتشاردسن» لا يفعل أكثر من أن يقترب من الوعى النسوى اقترباً يسيراً؛ لأنه سيظل دائماً «لوحة للذات تنضح بعبق الذكورة، ممهورة بتوقيع مؤلفها الذكر، لا فى كل عبارة من عباراتها، بل فى كل كلمة من كلماتها» (٤٢٦).

خنثوية أدبية

مفهوم «وولف» في الخنثوية الأدبية مطروح في الفصل الأخير من كتاب «حجرة تخص المرء وحده»، تقدمه - بأسلوبها المعروف عنها الذي يقترب من حدود التواضع الخادع - كفكرة جانبية في مشهد شاب وامرأة يدخلان تاكسيًا معًا، تعجبها فكرة التوحيد بين الكيانين التي يوحى بها المشهد، يغرقها في تأمل إمكانية أن تكون الروح البشرية نفسها مركبة - بالفعل - من عناصر الذكر والأنثى، وأنه رغم هيمنة عناصر طرف على عناصر طرف آخر داخل العقل، فإن «حالة الوجود العادي القائم على الرضى لا تتحقق إلا عندما يحيا الطرفان على التناغم والتعاون الروحي بينهما» (حجرة تخص المرء وحده: ١٢٨). ترى «وولف» أن هذا ما كان يعنيه «صامويل تايلور كولردج» عندما أعلن أن: «العقل العظيم عقل خنثوي، أي: مزج بين الذكورة والأنوثة، وأن المزج بين العنصرين يحقق خصوبة العقل بصورة كاملة، فتنتطلق طاقاته كلها، وربما أستطيع أن أقول: إن العقل خالص الذكورة لا يمكنه الإبداع، وأن العقل خالص الأنوثة لا يمكنه الإبداع أيضًا» (١٢٨).

مفهوم «وولف» حول العقل الأدبي الخنثوي، والذي يُحتفى به باعتباره عنصرًا إبداعيًا لمقاومة الاعتراضات الاجتماعية واللغوية المتمركزة حول النوع من قبل بعض النقاد النسويين (هيلبرن، ١٩٧٣؛ موى ١٩٨٥)، أربك آخرين كانوا يفهمونه على أنه استراتيجية للتخلص من هويتها وتجربتها الاجتماعية والتاريخية كامرأة حقيقية، تلوذ بدلا من ذلك إلى حياد النزعة الجمالية الخالصة (شوالتر، ١٩٧٧؛ سبتس ١٩٧٩). يرى أولئك القراء أن عبارتها التي تقول فيها: «من الأشياء الضارة للمرأة أن تهتم بالتركيز على أية مظلمة؛ أو تدافع - ولو بالحق - عن أية قضية، وأن تتحدث بأية طريقة تشي بوعياها كامرأة» (حجرة تخص المرء وحده: ١٣٦) رفض للتضامن مع تراث الكتابة النسوية نفسه الذي تسعى إلى النهوض به وتعزيزه.

الخنثوية

الخنثوية androgyny تعني وجود هوية جنسية غامضة ومحايدة، رغم أنها تتداخل كثيرا مع مفهوم الخنثوية hermaphroditism الذي يشير إلى اختلاط الخصائص الجنسية الأنثوية والذكورية في شخص واحد. فمن الممكن أن يكون المرء «خنثويًا» في مظهره

وصفاته السيكلولوجية وسلوكه، ولكن «الخثثي» (أو «المزدوج الجنس intersexual» إذا أردت المصطلح الأحداث) فينطبق عادة على حالة المهجنة الفسيولوجية التي تمتاز فيها الخصائص الجسدية الذكورية والأنثوية، أو الأعضاء التناسلية الذكورية والأنثوية. وأما الخيال الرومانسي فيستخدم مفهوم الخثثوية للدلالة على تجاوز الذات الجسدية والاتحاد بين الجوانب العقلانية والجوانب الإبداعية المتصلة بالعقل في التجربة الروحية للسامي. على أن مفهوم الخثثوية يصبح في أواخر القرن التاسع عشر مطية للتعبير عن دواعي القلق الثقافي فيما يتصل بزعة مفاهيم النوع والطبقة والانقسامات العرقية، وصورة لتصور مثالي مجرد من النزعة الجنسية لتوضع في مقابل الخثثي المحمل بالنزعات الجنسية الجسدية. وكما تدل الإحالة إلى «كولردج» في «حجرة تخص المرء وحده» تفكر «وولف» في الخثثوية بوصفها حالة نفسية بالمعنى الرومانسي؛ التصالح، أو التوازن بين قوتين متعارضتين داخل العقل، وشكل من أشكال الرؤية الخلاقة التي يمكن أن تتجاوز العقبات الموضوعة في طريق التعبير الفني، والتي يفرضها المجتمع البشري ومادياته. وقد يبدو هذا تحولاً جذرياً في ججاجها، وفي أغلب الكتابات النقدية الأخرى التي أنتجتها تقرر أن عقل الكاتب يتأثر تأثيراً عميقاً بروح عصره. أضف إلى ذلك أنها تعنى أيضاً أنها لا تهتم بإمكانية أن يخفى تأييد «كولردج» للخثثوية الإبداعية ويظهر في الوقت نفسه دواعي قلقه الخاصة فيما يتصل بالفن «الذكوري» والفن «النسوي»، والظهور المتزايد للنساء الكاتبات والنساء المفكرات في إطار الفترة الرومانسية نفسها. وللمزيد حول الخثثوية والخيال الإبداعي انظر: هلبرن ١٩٧٣، وبازن ١٩٧٣، وستيفنسن ١٩٩٦.

من المهم- إذن- أن نقرب من أسلوب «وولف» في التفكير في هذا الفصل الأخير، وهو الفصل الذي تطرح فيه افتراضاً معيناً وتعمل من خلال دلالات هذا الافتراض بدلا من الحديث عن نظرية تم وضع معالمها مقدماً، إضافة إلى تحديد الدقيق لما يمكن أن يكتب بقلم المرأة، أو بالنيابة عنها. كانت «وولف» تؤمن إيماناً قوياً بحيادية الكاتب الروائي فيما يتصل بوجهة نظره، وكانت يدعوها بأن الكاتب يجب أن يرغب عن التفكير في جنسه وهو يكتب جزءاً من هذا الإيمان؛ بعبارة أخرى: لا يجب على الكاتب أن يترك نصيب الذكر من عقله يعلو فوق نصيب الأنثى منه، ولا لنصيب الأنثى أن يعلو على نصيب الذكر. ولكن هذا لا يعنى أن ما ينتجه الكاتب لن يعبر عن جنسه، ولن يكشف

عن نوعه، فهذا احتمال بعيد غاية البعد. ترى «وولف» أن المرأة الكاتبة عندما تنفض يديها عن هم التعبير عن النوع، ينفسح أمامها الطريق لتكتب على الطريقة الخثوية ذات الطابع الثقافي، دون التخلي عن إخلاصها الفنى، وأمانتها الإبداعية؛ لأنها تترك نفسها على الفطرة، فتنتج نثرها النسوى الخاص بها.

فى العام نفسه - عندما ألفت كلمتين فى جامعة «كامبردج»، وهما الكلمتان اللتان شكلتا بنية الكتاب الذى عنوانته بعد ذلك بـ: «حجرة تخص المرأة وحده»، نشرت «وولف» روايتها السادسة بعنوان: «أورلاندو» (١٩٢٨)، وهى سيرة حياة غرائبية لسيدة من النبلاء لديها القدرة على السفر عبر الزمن، وعلى الانتقال إلى الذكورة والعودة. لتقدم بذلك معادلاً قصصياً للنظريات التى طرحها المقال، وتمضى فى سردھا للظروف التاريخية للمرأة الكاتبة من عصر «شيكسبير» إلى الوقت الراهن، وفى الوقت نفسه تضيف صبغة الصراع الدرامى على مفهوم الخثوية. من الناحية الفيزيولوجية تُعد «أورلاندو» تعبيراً عن الشخصية الخثوية hermaphrodite، التى تتغير من جنس إلى جنس آخر، بدلاً من امتلاك أعضاء الذكورة والأنوثة فى وقت واحد. إن «أورلاندو» شخصية خثوية فى جميع تجلياتها ما عدا الشكل الجسدى:

أصبح «أورلاندو» سيدة - لا سليل إلى إنكار هذا، ولكن «أورلاندو» ظل على حاله الأول فى كل مظهر آخر، فتغير الجنس، رغم أنه يغير مستقبل المتغيرين، لا يغير هويتهم... عندئذٍ تمكنت ذاكرته - فى المستقبل علينا أن نقول: ذاكرتها بدلاً من ذاكرته، وأن نستبدل بضمير المذكر ضمير المؤنث - من العودة إلى جميع الأحداث فى حياتها الماضية دون الاصطدام بعقبة ما (أورلاندو: ١٣٣).

إن تحول «أورلاندو» من جنس إلى جنس آخر ما هو إلا تجسيد حرفى لطرحتها فى «حجرة تخص المرأة وحده» الذى يقول: إن الجوهر البشرى يحتوى على العناصر الأنثوية والذكورية فى آن، وأن عناصر جنس قد تسود عناصر الجنس الآخر. على أن الأهم من ذلك أن هذا يلتقى فى حالة «أورلاندو» العقلية، والتى تتأرجح باستمرار بين الجانبين بعد تحولها إلى الجنس اللطيف. ولكن «وولف» - أيضاً - تريد أن تشرح لنا ما نقوله من أن حيواتنا راجلاً ونساء مشروطة بظروف اجتماعية وتاريخية. فها هو «أورلاندو» يتقل من بلاط «الإليزابيثيين» إلى مدينة لندن فى عهد آل ستيوارت، ليتحمل دور السفير

الإنجليزى فى القسطنطينية، وفى طريقه يكتسب المعارف، ويحيط علمًا بالتراث الأدبى، وتُخلع عليه مرتبة الدوقية، ويتنفع بمكسبها المادى، ويحظى فى النهاية بخبرة السفر عبر البلاد الأوروبية. وفيما هى تعيش بعد ذلك خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين كامرأة تصبح انتقالات «أورلاندو» مقيدة (فقد صودرت ممتلكاتها، وأصبحت تنانيرها الطويلة عائقًا لخطواتها، ويصبح زوجها «شلماردين» هو المسافر الدولى، لتظل «أورلاندو» فى انتظاره حتى يعود إلى بيته). أيضًا عرف قلمها القيد (فقد بدأت تخفى ما خطته يداها عندما يُطرق الباب، وقل إنتاجها الأدبى، وأصبح متواضع القيمة، وأكثر اعتمادًا على «نك جرين» لنشر ما تكتب)، نتيجة لما يُسمى: «روح العصر» والقيود الثقافية المضروبة على نسويتها. ولكن «أورلاندو» تستطيع آخر الأمر أن تحقق طموحاتها الأدبية وتصبح كاتبة، بفضل مزيج من التعليم والمال والعلاقات التى آلت إليها من شخصيتها الذكورية المنصرمة، وبفضل الحرية الاجتماعية التى اكتسبتها من وجود زوج داعم بغيابه المفيد. وجاءت القصيدة التى تكسب الجائزة فى جريدة «اليوم» لتدين بوجودها إلى الرحلة الكاملة التى قطعها «أورلاندو» فى تاريخها كله عبر الذكورة والأنوثة.

خلاصة

هامشية المرأة فى تاريخ الخطاب الثقافى، وابتداء شكل أدبى ولغة أدبية خصيصًا للتعبير عن الوعى النسوى كانت من المهموم الرئيسة فى الخطاب الأدبى النسوى الذى طرحته «وولف» و«ريتشاردسن». ففى منجزهما النقدى والقصصى توفرت الكاتبتان على مقاومة التراث البطريقى الذى تغلغل فى البنيات العميقة للفكر الاجتماعى والشكل اللغوى، وطرحتا إمكانية وجود معوقات عملية وأيديولوجية وجمالية مهمة أمام كاتبة المستقبل. الفرق بين الكاتبتين أن العقيدة الأدبية الجمالية عند «ريتشاردسن» كانت تصدر عن إيمانها بالاختلاف الجوهري بين العقل الذكورى والعقل الأنثوى، بينما كانت عقيدة «وولف» الجمالية تتأسس على رفض هذا الاختلاف، وعلى التأكيد على أن تصنيفات النوع مجرد تصنيفات فرضتها معطيات تاريخية مادية، وأن هناك جهدًا لتجاوز

القبول الثقافية للجنس والنوع بتخييل العقل الفنى على أنه عقل «خنثوي»، أو مزيج من الخصائص الذكورية والأنثوية كليهما. وكل ما قرأناه حتى الآن فيما يتصل بتجربة «وولف» و«ريتشاردسن» الحدائية في مجال الرواية باعتباره نوعاً يمكن أن نقول إنه يرتبط ارتباطاً جوهرياً بإرادتها النسوية لتصوير الوعي النسوي بصدق وإخلاص. وهناك نقاد النسوية الأحدث عهداً، الذين فسروا محاولات التجديد الشكلي في الرواية الحدائية على أنها - في ذاتها - نقداً ثوري هادم للوضع القائم على المستوى الاجتماعي والسياسي معاً، ما يفرق بين الخصائص التي تجعل من القصة التي يكتبها إما «حديث» وتلك الخصائص التي تجعل منها قصة «نسوية» أو مكتوبة بقلم امرأة. فالرواية قد تكون حديثة في الشكل، ولكن الموضوع وسياقه يسبقان عليها مسحة نسوية. إن تفرقة «وولف» و«ريتشاردسن» بين النثر النسوي من الناحية الشكلية، والنثر الأنثوي من الناحية السياسية، كان موجهاً في الأساس ضد الربط المستمر لأسلوبها الأدبي بأسلوب «جويس» و«مارسل بروست». فلقد أبقي وصف «جويس» لوعي «موللي بلوم» في الفصل الأخير من «يوليسيز» مثلاً - على سيات ذكورية في هوية نسوية في الأساس، رغم كتابة هذا الوصف في شكل المونولوج الداخلي المفرق في التجريب بهدف النقد وليس بهدف الموافقة، وليكن بطريقة غير مباشرة بزعم وجود الصوت الأنثوي. ورغم أن النقد النسوي ما بعد الحدائي قد أعاد انتحال طريقة «جويس» كلها عندما أعاد التأكيد على الراديكالية السياسية في منحاه الجمالي المفرق في التجريب، فإن العلاقة بين الاثنين لا يمكن دراستهما على الوجه المفرق في التيسير، وكانت «وولف» و«ريتشاردسن» تعرفان ذلك تمام المعرفة.

الزمن والتاريخ

إحدى أهم الخصائص التي تميز الواقعية الجديدة التي يمارسها «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» هي كثرة اهتماماتهم بتمثيل الزمن. فالسرد في الرواية الحدائية يمضي مع الزمن كما يمر في عقول الشخصيات الروائية بالضبط، ولا يمضي مع الزمن في تتابعه المألوف كما يحدث في القصة التقليدية. فلا عجب - إذن - أن تستغرق أحداث يوم واحد مئات الصفحات كما يحدث في رواية «يوليسيز» لـ: «جويس»، أو كما حدث في رواية «أورلاندو» لـ: «وولف»، وقد لا يستغرق سرد أحداث أربعة عشر عام عددًا أقل من الصفحات. إن فكرة وصف خبرة الزمن بأنها خبرة نسبية يمكن فهمها من خلال وعى الفرد ليست جديدة في حد ذاتها. على أن ما يميز تمثيل الإدراك الفردي للزمن في بداية القرن العشرين هو الطبيعة الكلية لهذا الموضع بالفكرة، فقد كان المسرح معذًا منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر، بعد توحيد قياس خط الطول «جريتش»، وضبط ساعات العالم حتى تعمل على الوفاء بحاجات أنظمة الانتقال والاتصال الحديثة (السكة الحديدية والبرق)، والتي كان من تأثيراتها أنها غيرت من تصوراتنا، التي لها علاقة بمرور الزمن والمسافات، تغيرًا واضحًا يعرفه الجميع. ورغم ذلك فقد كانت هذه الحسابات الزمنية والمكانية المنتظمة مواكبة لسعى العلوم الفيزيائية والنفسية إلى الكشف عن قوانينها الصارمة والإعلان عن نسبية خبرتنا الزمنية (كيرن، ١٩٨٣). كانت النتيجة أن شاع مناخ يقوم على الجدل الواسع؛ لأن الناس كانوا يريدون أن يفهموا معنى الزمن، ومعنى الوجود نفسه في هذا العالم الحديث. ثم جاءت مأساة الحرب العالمية الأولى لتفاقم من شك الناس في العلم الحديث، وارتياهم في إمكانية الاستقرار الذي كان سمة الماضي، وظهور إحساس مضطرب بالعشوائية التاريخية والاجتماعية والنفسية.

العلاقة بين الزمان والمكان

كانت فكرة أننا نختبر الزمن في عقولنا كتدفق جارف لا يصده شيء، وليس كتابع خطى من الأحداث، من الأفكار التي أصبحت من القوانين المؤسسة للرواية الخداثية، والتي عبرت عنها «وولف» أفضل تعبير في وصفها للحياة في كتابها «الرواية الجديدة» بقولها: «الحياة هالة مضيئة، غلاف شبه شفاف يحيط بنا من بداية الوعي إلى منتهاه». وقد رأينا المشكلة التي تظهر بسبب التفسير المتعجل للنقد الذي كتبه «وولف» للرواية التي كتبها زملاؤها «الجورجيون»، بوصفه «المانيفستو أو البيان التأسيسي» الذي يجسد أغراضها الجمالية. أيضًا يجب ألا نفرض أن وصفها للعلاقة بين الزمن والعقل وصفًا فريدًا من نوعه، لم يسبقها إليه أحد؛ فالحق أن مناقشتها بدت لأغلب قرائها المعاصرين جزءًا من الجحاج الذي كان شائعًا في ذلك الوقت حول نظريات كانت تسعى إلى فهم الزمان والمكان والعلاقات الممكنة بين الطرفين.

كان الكاتب الفرنسي «مارسيل بروست» من أكثر الكتّاب امتثالًا لنظريات «برجسون» (وتربط الاثنين علاقة مصاهرة)، فقد جاءت روايته المعنونة بـ: «البحث عن الزمن الضائع» (١٩١٣-٢٧) دراسة معمقة في الطول للخبرة الذهنية بالزمن. ولكن هذا القصص الذي أنتجه «بروست» لم يكن أكثر استقصاءً للزمن من كونه تعبيرًا مباشرًا عنه. أدركت «ريتشاردسن» هذا الدرس، وفيها كانت معجبة بكتابات «بروست»، كانت تقول: «لم يكن - كما قيل - يكتب من خلال الوعي، ولكنه كان يكتب عن الوعي، وهما طريقتان مختلفتان غاية الاختلاف» (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»، ٦٤). وهي هنا تلفت الانتباه إلى الاختلاف بين هاتين الطريقتين والأغراض الأدبية لكل منهما؛ فرواية «بروست» - لكونها محاولة للتأمل في الخبرة الذاتية للزمن والذاكرة - تختلف أشد الاختلاف عن سعيها («ريتشاردسن») الفردي إلى الإمساك بالخبرة الإدراكية والرواية كما تجري داخل نطاق وعي «ميريام» وفهمها في أية مساحة زمنية. وقد فرق «برجسون» نفسه بشكل مشابه عندما كان يناقش الوسائل التي ينبغي أن يستخدمها الكاتب الروائي لكي يمثل عمق الحالة النفسية للشخصية في أي لحظة من اللحظات:

الديمومة duration

من الأمثلة الرئيسة التي دلل بها «هنري برجسون» على نظريته في عدم التوافق الجوهرى بين الذات الحادثة والذات العاقلة هو الخبرة بالزمن؛ فهو يزعم أن

الزمن كما نحياء بطريقة تلقائية من خلال الوعي يختلف غاية الاختلاف عن الزمن كما نفهمه من خلال التقسيمات الحاكمة التي ابتدعناها بالساعة ودقتر التقويم. فنحن نختبر الزمن كما هو في الحقيقة من خلال الوعي الذاتى الفردي، بوصفه ديمومة «مكانية» يتشابه فيها الماضى بالحاضر، أو يذوب فيها الماضى بالحاضر. ويطلق «برجسون» على هذه العملية «الديمومة» la duree أو «duration». فالذهن العاقل لا يمكن أن يفهم الزمن إلا من خلال ترتيبه في تتابع خطى متحرك في هيئة وحدات محددة القياس يمكن وضعها في حيز فضائى كزمن حقيقى من خلال عداد الساعة. يرى «برجسون» أن الديمومة وعداد الساعة ظاهرتان لا يتفصلان؛ بمعنى أن الزمن لا يوجد إلا من خلال ديمومته، وما عداد الساعة إلا وسيلة مريحة ولكنها لا تكفى، يستعين بها هذا العالم الآلى في فهم الزمن وتمثيله، وترتبط نظرية «برجسون» حول الزمن ارتباطاً وثيقاً بمفهومه بالذاكرة. ففى كتابه المعنون بـ: «المادة والذاكرة» (١٨٩٦)، (١٩١١) يشرح الفرق الذى يراه بين عداد الساعة والزمن الحقيقى، ويقول إن هناك نوعين من الذاكرة: «الذاكرة القائمة على العادة» التى يكرر فيها العقل - بوعى - لنفسه مشهد حادث سابق أو خبرة سابقة، والذاكرة الخالصة، أو الذاكرة المتأملّة التى ترتبط باللاوعى، ولا ترتكن إلى الصورة، ولا تنكشف إلا فى الأحلام ولحظات الحدس. الذاكرة الأولى آلية ومن طبيعتها تقسيم الذاكرة إلى وحدات زمنية منفصلة يمكن مراقبتها، والذاكرة الثانية ذاكرة فطرية وتلقائية، تكون فيها مستمرة («برجسون»، ١٩١١). تنطوى الديمومة على خبرة الذاكرة الخالصة المتصلة من وعى باللحظة الحاضرة. وعند تفضيل الزمان على المكان (أى: الديمومة اللاوعية، التى لا ترتكن إلى الصورة، المتصلة بالمادة التى تخضع للملاحظة)، تعيد فلسفة «برجسون» تعريف فهمنا للوجود، والذى يصبح حسب ما يطرحه من نظريات عالية على الحدس الخلاق أكثر منه عالية على الملاحظة العلمية التجريبية.

فالحالات النفسية الأعمق ... تعبر عن - وتوجز - تاريخنا الماضى كله: فإذا كان «بولس» يعرف جميع الشروط التى يعمل بموجبها «بطرس»، وجب علينا أن نفترض أنه لا تمضى من حياة «بطرس» لحظة دون أن يسجلها، وأن خياله يعيد تركيب -

وحتى يعيش - من جديد تاريخ «بطرس». ولكن يجب أن نضع هنا أيدينا على فرق جوهرى. فعندما أمر بحالة نفسية معينة، فإنى أعرف بالضبط حجم هذه الحالة النفسية وأهميتها بالنسبة إلى الآخرين، لا عن طريق القياس أو المقارنة، وإنما لأن مقدار قوة هذا الإحساس بهذه الحالة النفسية لا يعرفه سوى. من جهة أخرى إذا أردت أن أفسر لك هذه الحالة النفسية، فلن أستطيع أن أجعلك تدرك قوة هذا الإحساس إلا من خلال علامة محددة أستعيرها من الرياضيات («برجسون»: ٢٠٠١: ١٨٥).

يقول «برجسون»: إذا كان «بولس» يريد أن يختبر قوة التجربة التي مر بها «بطرس» فعليه أن يتقمص شخصية «بطرس»، بالضبط عندما أصبحت «ريتشاردسن» هى «ميريام» نفسها عندما راحت تكتب ما تكتب من خلال وعى «ميريام» وليس من خلال تفسير هذا الوعى. وبينما كانت «ريتشاردسن» تنكر تأثير نظريات «برجسون» على كتاباتها، كانت تقول إن تأثيره على كثير من الكتاب لا يُنكر، حتى وإن كان فقط من خلال أنه كان أول من وضع هذا الوعى البشرى على لسان بعض الناس» (كومار: ١٩٥٩: ٤٩٥). وليس من شك في أن «ريتشاردسن» في رواية «رحلة حج» قد اقتربت من تحديه لكاتب الرواية الحداثية أن يمسك بجوهر الذات البشرية في ملمحها الخالد في المراوغة المستمرة» («برجسون»، ٢٠٠١: ١٣٠).

زعم «برجسون» أن نظرياته حول خبرة الزمن وعلاقته بالمكان وهى تحدث في الذهن تنبأت بنظريات العلوم الطبيعية التى خرج بها «ألبرت أينشتاين»، وخاصة مفهومه للنسبية، والتى كانت هجوماً على الإيمان بأن الإنسان يمكن أن يمتلك المعرفة المطلقة فيما يتصل بالزمن والمكان الفيزيائيين. لقد بينت نظريات «أينشتاين» في النسبية الخاصة والنسبية العامة أن الزمان والمكان يحتاجان إلى أن يُقهما بوصفهما شيئين لا يمكن الفصل بينهما: بوصفهما مركباً واحداً ثلاثى الأبعاد إضافة إلى بعد رابع يتألف من الزمن الذى يقول إنه يدخل في تركيب التاريخ الفيزيائى للكون. وقد تناول هذه النظرية أستاذ «أينشتاين»: «هرمان منكوسكى» (١٨٦٤-١٩٠٩) حين وصف هذه العلاقة بين الزمان والمكان في مقال له حول التجارب الأخيرة في الطبيعة في عام (١٩٠٨) يقول: «من ثم نجد أن الفضاء في ذاته، والزمان في ذاته، محكوم عليهما بالزوال، أو التراجع إلى مرتبة الظلال، إلا إذا اتحدا، أو قامت بينهما وحدة تُبقى عليهما وجودهما كحقيقة مستقلة» (لورنتز وآخرون، ١٩٥٢: ٧٥).

كان «برجسون» و «أينشتاين» من مشاهير العلماء في عشرينيات القرن العشرين وعشرينياته، وكانت محاضراتهما تجذب إليها جمهوراً عريضاً أينما حلا. فلقد استمع

الناس إلى محاضرات حول كسوف الشمس، وحظيت هذه المحاضرات بتغطية كبيرة في صحافة ذلك الزمان الشعبية وغير الشعبية، إلى جانب نشر كتيبات كثيرة تتناول قانون النسبية بالشرح والتفسير، مما كان يعنى أن المعرفة بمصطلحات مثل «الذرة» و«الموجات الكهرومغناطيسية» قد شاعت في الأوساط العلمية وتجاوزتها إلى الأوساط الأدبية وغيرها. عندئذ أصبحت مفاهيم النسبية والنسبية الذاتية والنسبية العلمية ومصطلحاتها واضحة فيما يكتبه «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» من الكتابات القصصية وغير القصصية في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته. وقد ورد ذكر «برجسون» و«أينشتين» في رواية «مأتم فينجانز» التي كتبها «جويس». وأما «وولف» - كما قلنا في السابق - فقد كانت تعرف «برجسون» من خلال أصحابها في «بلومزبري»، وفي رواية «أورلاندو» ظهرت عبارة تعلق فيها على «التناقض العجيب بين الزمان الذى نعرف من خلال عداد الساعة والزمان الذى نعرفه فى الذهن»، مما يشرح بشيء من الوضوح مصطلحات أساسية فى الفلسفة. وقد فرت «بلومزبري» أيضًا ميدانًا خصبًا لنشر الأفكار العلمية (نشر برتراند رسل نسختين مبسطتين من كتاب: «ألف باء علوم الذرة» فى عام (١٩٢٣) و«ألف باء النسبية» فى عام (١٩٢٥)).

«ألبرت أينشتين» (١٨٧٩-١٩٥٥) ونظرية النسبية

كان «ألبرت أينشتين» عالما فى الفيزياء وُلد فى ألمانيا، وقدم نظريته حول النسبية الخاصة (١٩٠٥) والنسبية العامة (١٩١٦)، أسهمت فى نقل المفهوم العلمى السابق حول العلاقات بين الزمان والمكان إلى آفاق جديدة. أظهر فى النسبية الخاصة أن الزمن لا يمر بمعدل ثابت؛ لأن الخبرة بالزمن منسوبة إلى درجة حركة المراقب (المعتمدة على وضعه، وأن المسافات إما أنها تبدو مضغوطة أو ممتدة، وعلى عداد الساعة هل يتحرك بمعدل أسرع أم أبطأ). من ثم نجد أن قياسات الزمن لا يمكن أن يكون لها دلالات مطلقة أو كونية شاملة. وفى النسبية العامة أمعن «أينشتين» فى شرح مفهوم النسبية لتشمل تأثير الجاذبية، مبينًا أن الفراغ يتأثر بوجود المادة. النسبية تستعصى على الفهم؛ لأنها لا تظهر واضحة إلا عند شرح السرعات العالية أو المسافات الشاسعة. من ثم تبدو

النسبية في عين القارئ العادى لا تُفهم بالحدس. قام الدليل على فرضيات «أينشتين» من خلال رحلة الكسوف البريطانية إلى الجنوب الأفريقى في عام (١٩١٩)، التى قادها «آرثر إدنجتن»، أستاذ الفيزياء الفلكية في كامبردج، والتى أظهرت أن ضوء النجوم قد تقعر بكتلة الشمس. ونلاحظ أن نظرية النسبية relativity ليست هى النسبية relativism التى يُقصد بها إلى أن المبدأ القائل بأن النظريات الأخلاقية والمعرفية ليست مطلقة، ولكنها معتمدة على السياق ووجهة النظر، وأن جميع المعتقدات مشروعة بالدرجة نفسها - ولا تعنى ضمناً أن كل شيء غير قابل للمعرفة به. ولعل «أينشتين» كان يصفها بصورة أكثر دقة، وأقل شهرة، بأنها نظرية الثوابت theory of invariances التى تشير إلى المبدأ القائل بأن الحقائق الموضوعية فى علاقتها بظروف معينة يمكن مراقبتها. وتطبق النسبية على إطار زمكانى أرحب ولكنها لا تنكر المعرفة داخل العلاقات الاجتماعية وبين البشر. انظر مقدمة كيندى لنسبية «أينشتين» (٢٠٠٣)، وانظر: فريدمان ودونلى فى العشرينيات من القرن العشرين (١٩٨٥: هوايتورث: ٢٠٠٢).

ورغم أن «وولف» اعترفت بصعوبة نظريات «أينشتين» فإنها لم تقرأ كتب عالم الفيزياء والرياضيات «جيمس جينز» وهى من أكثر الكتب مبيعاً ومنها: «الكون الغامض» (١٩٣٠). وكتبت «دوروثى ريتشاردسن» خطاباً فى عام (١٩٤٦) تقول فيه إنها بينما كانت تظن أن «جميع الكنايات - كالشأن دائماً - وجميع مفردات اللغة وجميع أنواع الفنون وجميع نظريات العلم لا تكفى لنقل الواقع، إلا أن «أينشتين» على الطريق الصحيح، فقد أصبح مركز العلم، الذى لا يشق له غبار، ولا يُسر له غور، أقرب العلماء إلى الحقيقة العلمية» (خطابات «دوروثى ريتشاردسن»: ٥٤٩).

فكرة أن القوانين العلمية فى ذاتها أعراف عامة أو كونية، وأن الملاحظة التجريبية حول الزمان والمكان ستظل دائماً مشروطة بوضع المراقب، عززت الرفض الجلى والاجتماعى للأعراف الروائية التى كانت تتحدث عن المؤلف العليم والسرد المتكئ إلى التسلسل الزمنى والحبكة المتوقعة فى مكان معين. وكما لاحظ قراء كثيرون فإن «يوليسيز» التى كتبها «چويس» و«المسز دالاوي» التى كتبها «وولف» تستخدمان

تقنية المنتج التي تستخدمها السينما لكي تصور لقطات قصيرة من الحياة التي تزخر بها دبلن أو لندن. إن «الصخور الضالة» - على سبيل المثال - وهي جزء من رواية «يوليسيز» - تبدو نموذجاً رائعاً على التزامن المكاني - الزماني، تتلاقى فيها شخصيات وأحداث من الأجزاء الأخرى للرواية في تسعة عشر مشهد، يتصل بعضها ببعض برحلات تجوب مدينة الأب «كونمي» ونائب الملك البريطاني. وهناك إستراتيجية أخرى استخدمتها «وولف»، فالناس في الشوارع يفكرون في أمور شتى، ولكن أنظارهم وأفكارهم تتعلق في وقت واحد بمشهد طائرة ترسم شيئاً للإعلان عن سلعة ما في الجو، أو بمشهد السيارة الملكية تحمل علم البلاد. هذه المشاهد هي التي تمنح الرواية طابعها السينمائي الذي يقدم أحداثاً مختلفة تجري في أمكنة مختلفة في اللحظة نفسها. وفي سياق الفيزياء التي أشاعها «أينشتين» تصبح فكرة أن قياسات المكان والزمان قياسات ثابتة وكونية عامة ومن ثم متسقة، فكرة لا محل لها من الإعراب. يجادل «أينشتين» في مقال له في النسبية الخاصة نشره في عام (١٩٠٥) بأنه يمكن لحدثين متزامنين، يحدثان في الوقت نفسه في مكانين منفصلين ضمن إطار مرجعي، أن يكونا متزامنين متعاقبين بالنسبة لمراقب في إطار مرجعي آخر. على أن هذا الإطار المرجعي يمكن أن يكون متعسفاً؛ لأنه لا يعدو أن يكون إطاراً واحداً من إطارات متعددة؛ فما يبدو متزامناً لمراقب لن يبدو كذلك لمراقب آخر.

١٥٠

تأسست رواية «المسز دالوي» مثل رواية «يوليسيز» على فكرة الزمن الذي يمر خلال اليوم على هيئة ساعات، والتي تمثلها في هذه الحالة ساعة «بيج بن» الشهيرة. على أن رواية «وولف» مثلها مثل رواية «جويس» تتمرد على هذه البنية من الناحية العقلية (بالتأكيد على عجز عداد الساعة على تحديد خبرة الديمومة في العقل)، ومن الناحية العلمية (بفضح التعسف في مقياس الزمن). فساعة «بيج بن» ليست هي الساعة الوحيدة في رواية «المسز دالوي» رغم أنها الساعة التي تعنى التفوق في الإنباء عن الزمن بدقة خلال اليوم كله، فبعد أن تفرغ من الإعلان عن الساعة الحادية عشرة والنصف - على سبيل المثال - يسمع «بيتر والش» ساعة كنيسة القديسة مارجريت (لاحظ الاسم الأنثوي للساعة) تعلن - بهدوء - الزمن نفسه، لكن بعد أن تعلن ساعة «بيج بن» (لاحظ الاسم الذكوري للساعة)، تقول: «هل تأخرت؟ لا لم تأخر، إنها الساعة السابعة والنصف بالضبط، على العموم معها الحق كل الحق، صوتها، لأنه صوت

المضيقة، لا يشى بشخصيتها» (المسز دالوي: ٦٤). وتغضى ثلاثون دقيقة، عندما تضع «كلاريسا» فستاناً على السرير بينما «ريزا» و«سبتمسن» يسيران في شارع «هارلي»، يعرف القارئ: «كانت الساعة هى الثانية عشرة بالضبط، الثانية عشرة بتوقيت «بيج بن» (المسز دالوي: ١٢٢). النسبية العلمية هنا تخدم في مطابقة نقد «وولف» للمعايير الثقافية في المجتمع (وهو ما تمثله هنا بشخصية السير «وليام برادشو»، طبيب استشارى وحارس مبدأ المقياس الذهبى للنسب (divineproportion)، تلك المعايير التى تصر على إنكار كل ما يتحدى أو يعطل نظامها السائد العقلانى (الذكورى) ومصادرتة.

المكان-الزمان

إذا كان التحدى الذى مثلته النسبية لنظرية المعرفة، أو للمناهج التى بها نحصل على المعرفة، قد أسهم في التجريب الذى مارسه كُتّاب الرواية الحدائية على مستوى الشكل وعلى مستوى التسلسل الزمنى، فقد أسهم أيضًا في طرح بعض الأسئلة الوجودية المتصلة بالطبيعة الجوهرية للوجود والكيونة، بمعنى أن النسبية هنا تعيد تعريف هوية الذات، وجوهر الذاكرة وعلاقتها بالتاريخ. ومن أكثر الإشارات صراحة إلى هذا التحدى الحدائى للنظريات التقليدية المتسلطة حول الوجود الإنسانى هو الباب الخاص بـ: «إيثكا» فى رواية «يولسيز» الذى وصفه «جويس» بأنه: صقل رياضى - فلكى - ميكانيكى - هندسى - كيميائى لشخصيتى «بلوم» و«ستيفن» (انظر خطابات جيمس جويس: ١٦١). ثم شرح أكثر في رسالة إلى «فرانك بدجن»:

أعكف الآن على الجزء الخاص بـ: «إيثكا» فى شكل مجموعة من الأسئلة الرياضية. فجميع الأحداث عندى قد تحولت إلى معادلاتها الفيزيائية النفسية الكونية ... حتى إن القارئ لن يعرف فقط كل شىء، بل سوف يعرف كل شىء بأكثر الطرق جرأة، وأكثرها هدوءاً، من ثم سيصبح «بلوم» و«ستيفن» أجساماً سبائية، تهم فى السماء مثل النجوم التى إليها يتطلعون (خطابات جيمس جويس: ١٥٩-٦٠).

بطريقة ساخرة تحاكي الحكاية قبل الأخيرة من رواية يولسيز («إيثكا») وهى ختام الجزء الخاص بشخصيتى ستيفن/ بلوم فى الرواية، والذى يعيد عرض الأحداث التى حدثت خلال اليوم، وتناقش نظريات مختلفة تتناول بالتفسير وجود الإنسان وعلاقته

بالكون، وهى نظريات بعضها متسق مع الفهم المستقر، ولكنها نظريات متباينة ولا تشيع نهم الإنسان للفهم فى الوقت نفسه. لم تشر الرواية إلى «أينشتين» لأنها كُتبت فى عام (١٩٠٤)، رغم أن «بلوم» - على سبيل المثال - لديه معرفة بنظريات السلف واكتشافاتهم فى الفلك والنشوء والارتقاء والرياضيات الفيزيائية. على أن «جويس» الذى كان قد هجر تقنية المونولوج الداخلى التى استخدمها فى الحكايات الباكورة، لم يقصر نفسه على حدود الرؤى الباطنية، وإنما أصبح - من خلال بنية السؤال/ الجواب القائمة على طرح مجموعة من الأسئلة - قادرًا على عرض قناعات «ستيفن» و «بلوم» وآرائها المتباينة، والتساؤل عن خلفيات هذه المعتقدات من خلال الصوت الهادئ المحايد للرأى / السائل. يتحرك السرد بثبات بين البؤرة المصغرة التى تمثلها شخصيتا «ستيفن» و «بلوم» وهما يسيران إلى شارع «إيكليز»، ويشربان الكوكاكولا فى المطبخ، إلى النظريات الكبيرة التى يمثلها العلم، والتى يضيغ فيها الشخصيتان بين اللامتناهى والكون.

يظهر موقف الإنسان المغرق فى العبثية خلال المنظومة الأرحب التى تطرحها العلوم الطبيعية، بصورة مغرقة فى القسوة فى القطعة الطويلة التى يشرح فيها «بلوم» نظريات جديدة ظهرت فى علوم الفلك والنشوء والجيولوجيا والكوزمولوجيا، وهو يستطرد فى الإشارة إلى مجموعات النجوم فى سماء الليل على مرأى من المسافرين «ستيفن» و «بلوم»، ومن مجموعات النجوم يعمى إلى:

تأملات لتطور فى تزايد مستمر: فى القمر الخفى فى أول الشهر القمري، واقتربه من الحضيض القمري: فى الاغبرار التالئ المطلق لدرج التبانة التى لم تتكشف بعد، يراها بالنهار مرصداً يوضع عند الطرف الأسفل لعمود أسطوانى رأسى طوله ٥٠٠٠ قدم غائر برمته من سطح الأرض ناحية مركزها: فى الشمسى البيانية (أشدها تالفاً فى مجرة الكلب الأكبر) على بعد ١٠ سنوات ضوئية (٧٥,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠,٠٠٠)، ويفوق حجمه ٩٠٠ مرة حجم كوكبنا: فى السماك الرامح: فى حركة الاعتدالين: فى الجوزاء (كوكب الجبار) بحزامها وشموسها الست والسديم الذى يمكنه أن يحتوى على ١٠٠ مجموعة شمسية بحجم مجموعتنا: فى كواكب جديدة فى حالة مسبات أو نشوء مثل المستعر

عام (١٩٠١): في مجموعتنا الشمسية التي تندفع نحو كوكبة الجاني: في التغير الظاهري في مواقع الأجرام السماوية في الانحراف الاختلافي منظرى فيما يُسمى بالنجوم الثابتة وهي في الحقيقة في حركة دائبة منذ أحقاب بعيدة يصعب قياسها لانهاية لها والتي تحير حياة الفرد التي متوسطها سبعون عامًا بالنسبة لها، وكأنها جزء اعتراضى متناهى الصغر (بوليسيز، ٨١٩).^(٥١)

ومن ضخامة الكون الزمكانية اللانهائية إلى تاريخ الكوكب المحدود نسبيًا والمستعصى على الفهم أيضًا هو واثباته:

في دهور الأحقاب الجيولوجية المسجلة في طبقات الأرض: فيما لا يعد ولا يُحصى من الكائنات العضوية الدقيقة الحشرية في تجاويف الأرض وتحت الصخور المتحركة وفي القفر والركام وفي الميكروبات والجراثيم والبكتريا والعصبات والحى المتوى: وفي ما لا يُحصى من تريليونات بليونيات مليونات الجزئيات التي تدرك بالחס، والتي تتجمع بطريق الألفة الاتحادية لذراتها في رأس دبوس واحد: في عالم المصل البشرى الذى تتكوكب فيه الكرات البيضاء والحمراء هى ذاتها عوالم من الفضاء الخاوى تتكوكب فيها أجسام أخرى، كل منها صائرة إلى عالم يتكون من أجسام قابلة للتجزؤ إلى أجسام كل منها قابل للتجزؤ بدوره إلى أجزاء يمكن إعادة تجزئتها إلى مكوناتها، ويستمر تناقص المقسوم والقاسم دون تقسيم فعلى حتى إذا استمرت العملية إلى حد كاف، لا نصل إلى أى شيء فى أى مكان (٨١٩-٢٠).^(٥٢)

هذا الشطط بنفسه في ذكر هذه الأنساق الوجودية التصنيفية، والتي تشى عند المقارنة برفض أنساق مشابهة، يجعلها تبدو خالية من المعنى، كما يعنى «جويس» ضمناً، والقارئ يرتاب. ولكن هذه الأنساق الوجودية التي ذكرها «جويس» ربما - وهو الأهم - تعجز عن الإجابة عن السؤال الكبير الذى يطل من خلف هذا الأسلوب الحوارى، وهو: ما أصل الوجود؟ ومهما عاد الإنسان بخياله فى الزمن، ومهما كانت نظرته للمكان

(٥١) نقلنا هذه الفقرة من ترجمة طه محمود طه لرواية "بوليسيز" والتي سهاها "عوليس" رغم أن حرف العين لا يوجد في الأصل الإنجليزي كرس: ٦٧٧ الدار العربية للطباعة والنشر عام ١٩٩٤، مع بعض التصرف اليسير جدًا (الترجم).

(٥٢) في المرجع السابق أيضًا ص: ٦٧٧-٦٧٨ (الترجم).

محدودة، فإن عملية الانقسام تستمر في عدمية اللامحدود. إن «النهاية المنطقية» (٨٢٣) والتي تُشتق من إنجاز «بلوم» لتفسيراتها المتباينة، إنها توصف بلغة توحى بنظرية محدودة اللامحدود في عالم «أينشتين» المتصل بقصة الجاذبية، تقول الفكرة:

لامتناهية يمكن بالمثل تأويلها على أنها متناهية بإبدال افتراضى محتمل لجسم أو أجسام تساويها أو تختلف عنها في الحجم: إنها حركة لأشكال وهمية ثابتة في الفضاء، ويُعاد تحريكها في الجو: ماضٍ قد يكون توقف كحاضر قبل أن يبدأ مشاهدوه في المستقبل في الدخول في حاضره الفعل الكائن (٨٢٣).^(٥)

هنا يخلط الكثير من القراء الذين لم يتخصصوا في الفيزياء بين النسبية والنسبوية، في حين يجحد «جويس» متعة في اضطراب القارئ بين تلك الأشباه الخادعة، ومن هنا ربما لا نستغرب استعراض النظريات التي تتصل بالوجود الإنساني في «إينكا» بوصفها نظريات متعلقة بأهداف نسبية للتأكيد على نظرية النسبية نفسها. المهم أيضًا أن نقول إن نسبية «جويس» لا تنكر المعنى الإنساني؛ فعندما يقوم «ستيفن» - على سبيل المثال - بتعريف نفسه بشيء من الليل إلى الفكر المجرد، بأنه «حيوان عاقل واع يتحرك من المعلوم إلى المجهول ... بين عالَم الصغير والكون الكبير المنشأ على لايقين فراغ لا مهرب منه»، فإن تأكيد هذا يُواجه كبرياء «بلوم» حيث يُدعى (فبعد أن ترك مفاتيحه في المكتب كان عليه أن يعتلى الأسوار ويتسلل إلى الداخل من خلال باب الخدم)، وبوصفه مواطنًا منافسًا منافس لا يحمل أية مفاتيح الآن مضى في طريقه مفعماً بالحماس، يريد أن يتقل من المجهول إلى المعلوم عبر لايقين الفراغ^(٨١٨). إن «جويس» يصور واقع الإنسان المعيش في علاقته بتعقيدات هذا العالم اللامحدود من خلال جهود «بلوم» الملموسة، المقاومة لعبثية الوجود في منظومة كبرى تشابك فيها الأشياء، ومن خلال إصراره على أنه في داخل هيكل الحياة الاجتماعية المحدود، تمكن من وضع نفسه في فضاء المطبخ المحدود. «بلوم» هو «أوديسيوس» العصر، يصل، أخيرًا إلى البيت، ولكنه وهو يرقد على فراشه مع «مولي»، أصبح جزءًا من حركة أرحب متواصلة النشاط: «اجتماعا يألف كل نفسه والآخر. دفعتهما الحركة ناحية الغرب وناحية الأمام وناحية الخلف، حركة الأرض السرمدية، عبر طرق لا تكف عن التبدل، وفضاء لا يمكن أن يتبدل» (٨٧٠).

(٥) في المرجع السابق أيضًا ص: ٦٧٩ (المترجم).

بينما تعنى نسبية «الزمكانية» أن التزامن مستحيل بالنسبة إلى المراقب، فإن لها تأثيراً عكسياً عند المسافات الزمنية الموهلة في الطول؛ حيث تبدو الأحداث التي تفصل بينها الأيام والسنون، كأنها حدثت معاً؛ انظر - مثلاً - إلى الضوء الذي ينطلق من أقرب النجوم، إنه يستغرق السنين الطوال لكي يصل إلى النقطة التي نراها منه على الأرض في الوقت الراهن. ترى «ريتشاردسن» أن لامتناهى الزمكان متعدد الأبعاد قدم النموذج على تمدد الوعي الفردى. كتبت «ريتشاردسن» تصف إمكانات الاستعارة «الآينشتاينية»:

أليس من الغريب أن تتخيل نفسك بقعة لامتناهية فوق بقعة تسافر عبر الفضاء، وأنتك رغم ذلك قادرٌ على التقدم والتقدم، على السفر بإيقاع أسرع من الضوء، عبر مسافات لا يملك بعدها، وأن الكون - على سمته وحجمه الكبير - أصغر من أن تسجن فيه وعيك، وأن الأشياء مهما بعدت في مسافات الزمن، تستطيع تجاوزها والوصول إلى منطقة ما، ربما مركز ... فمن أى نبع أتى، أو تدفق، أو فاض، أو أشرق، أو سسمه ما تشاء، هذا الذى يحفظ للأشياء حركتها؟ (خطابات «دوروثي ريتشاردسن»: ٥٤٩).

غازلت «وولف» فكرة مشابهة في روايتها «أورلاندو»، مستخدمة فانتازيا سفر الزمن الفيزيقي لكي تكتب السيرة الزمكانية لبطلتها على امتداد فترة أربعمئة عام. ترى وولف أن النظرية العلمية لا توحى فقط بتمدد وعى الفرد، ولكنها توحى أيضاً بوعى تاريخي متواصل يمتد من أيام أجدادنا إلى اللحظة الحاضرة. ولكنها - في الوقت نفسه - ترفض الدفاع عن تجاوز أهمية الزمن المعيش في الفضاء الاجتماعى في إطار التجربة اليومية المشتركة. اقرأ الفقرة التالية التى تتحرك فيها «أورلاندو» عبر الزمن وصولاً إلى اللحظة الحاضرة:

كان التفق الذى لانهية لطوله، والذى يبدو أنها تسافر عبره مئات من السنين، يتسع؛ انهمر الضوء فيه؛ اضطربت أفكارها على نحو غامض ... كانت تسمع كل همسة أو طقطقة في الحجرة، حتى تحولت دقائق الساعة الكائنة على رف المستودع أشبه بطرق الشواكيش. وما مرت ثوان معدودة حتى ازداد نور الحجرة بهاءً وصفاءً، وحتى استطاعت أن ترى كل شئ بوضوح، وحتى

علا صوت دقات الساعة فأصبح أشبه بانفجار مهول انطلق من أذنيها. قفرت «أورلاندو» كأنها تلقت ضربة عنيفة على رأسها. تلقت عشر ضربات على رأسها. كانت الساعة العاشرة صباحاً في الواقع. وكان التاريخ الحادى عشر من أكتوبر من سنة (١٩٢٨)، وكانت هى اللحظة الحاضرة. (أورلاندو، ٢٨٤).

فى البداية كانت «أورلاندو» محاطة بالظلام الدامس؛ لأنها حين أرادت عبور الزمن كان عليها أن تكون أسرع من الضوء. لم يصل إليها الضوء، ويحيطها من جميع الجوانب إلا بعد أن وصلت إلى وجهتها التى أرادت. وعندما استمرت فى إطار النسبية مع العالم من حولها، كانت الساعة وكتاب التقويم يؤكداً وجودهما، يذكرانها بهيمنتها الاجتماعية كما يفعلان عبر الرواية، فى حين يسعى الراوى أو «أورلاندو» نفسها إلى تحدى حدود الزمن المعتاد. ربما كانت «وولف» الفنانة المبدعة قد مسها هوس الاستعارات المقتنصة من النسبية الكونية، ولكن «وولف» المؤرخة الواقعية تذكر أنه للعين العادية ستظل خبرة الزمان والمكان خبرة ثابتة مطلقة فى جميع المقاصد والغايات. كل ما كان يشغل تفكيرها فى الحياة الواقعية وكيفية تمثيلها من خلال ما تكتب هو كيف تجد التوازن بين هذه الجوانب المتناقضة فى تلك الحياة الواقعية. «الآن: هل الحياة بهذه الصلابة؟ هل هى بهذا الغموض؟ أم هى متقلبة فى واقع الأمر؟ تساءلت فى مذكراتها فى يناير من عام (١٩٢٩)، وبعد شهرين من صدور رواية «أورلاندو»:

كل ما كان يشغل تفكيرها فى الواقع وتمثيله عبر ما تكتب هو: كيف توازن بين تلك الجوانب المتصارعة للواقع. «الآن: هل الحياة صلبة جداً أم هى متغيرة جداً؟» سألت أيضاً فى يومياتها فى يناير (١٩٢٩):

يحيط بى المتناقضان، إحاطة متصلة لا تنقطع، ولن تنقطع، أسافر إلى قاع العالم، وأستمر فى ذلك وأصر عليه فى هذه اللحظة. هو موقف انتقالى أيضاً، موقف قابل للتغير، موقف شفاف... ربما رغم أننا نتغير؛ يجرى كل منا وراء الآخر، نجرى بسرعة، بسرعة، إلا أنه يعقب كل منا الآخر، ولا نتوقف - نحن البشر، ونستعرض الضوء فى الطريق. ولكن ما هو الضوء؟ (يوميات وولف ٣: ٢١٨).

كان الضوء الذى أثبتت فيزيائيات «أينشتاين» أنه الشيء الوحيد الثابت والكونى فى النسق الزمكاني، مركزياً فى خطة «وولف» لروايتها الجديدة، «فراش العث» التى تستحضر فيها صورة الحشرات الشفافة التى تنجذب جماعاتها نحو الضوء، ولكن «وولف» غيرت العنوان إلى «الأمواج» عندما اكتشفت أن حشرات العث كانت ليلية ولا تطير فى النهار، وكان العنوان الجديد من وحي حقيقة مفادها أن الضوء كان شكلاً من أشكال الأمواج الكهرومغناطيسية، كذلك اكتشفت أهميته فى عالم الفيزياء الجديدة. وفى أثناء كتابة تلك الرواية وتطورها بثت فيها «وولف» استعارات روحية واستعارات مستقاة من العلوم الحديثة. حدثتنا «وولف» عن ديوان مهم من الشعر الصوفي همت بكتابته، وذلك فى مذكراتها المؤرخة فى مارس (١٩٢٧)، فيه كانت تنوى تقديم الزمن مختصراً فى مجرى ضيق ولكنه واضح الوضوح كله (١٣١)، وهى صورة توحى بمشهد الزمن المسافر فى «أورلاندو» وظاهرة أشعة الضوء العلمية. وفى يونيو من عام (١٩٢٧) انضمت هى و«ليونارد» إلى الجموع التى سافرت إلى شمال يوركشاير لمشاهدة أول كسوف كلى للشمس منذ مائتى عام. وصفت التجربة بعد ذلك بأنها أشبه بالانطفاء الروحي: «لقد رأينا العالم وهو ميت. كان ذلك فى قدرة الطبيعة لا غير» (اليوميات ٣: ١٤٤). فى لحظة كسوف ضوء الشمس بدا إيقاع الأمواج (سواء أمواج الأضواء الكهرومغناطيسية، وهى تمثل عند «وولف» إيقاع الحياة الباطنية الذى لا يتوقف، أو الذاكرة «البرجسونية») كأنه يتوقف تماماً. وكان وصفها للظلام المفاجئ، وتحول المشاهدين إلى أشباح تتطلع إلى السماء، والإحساس بجمال قادم من العالم الآخر فى الضوء المتراجع بعد الكسوف، متمثل فى شخصية «برنارد» حين تساءل: «كيف عاد الضوء إلى العالم من جديد بعد هذا الكسوف الكلى للشمس؟ وكيف نصف العالم وقد رأيناه دون روح؟ (الأمواج: ٢٣٨-٢٣٩).

وفى عام (١٩٢٨) رأينا من يصف الرواية بأنها «كتاب صوفي مجرد لا يرى بالعين» (يوميات ٣: ٢٠٣). وفى مايو (١٩٢٩) تعلن «وولف»: «لا أسعى إلى أن أحكى قصة... وسوف أستغنى عن المكان وحتى الزمان» (٢٢٩، ٢٣٠). وهى تتخيل أن تنطلق على لسان شخصيات مستقلة، يحيط بها عالم منبت الصلة عن الواقع، تحيط بها الأمواج الشبحية» (٢٣٦). وفى أكتوبر نسمعها تقول: «لم يحدث فى حياتى كلها أن هاجت خطة كهذه الخطة الغامضة ولكنها المثقنة؛ فكلما اختط قلمى سطرًا تساءلت عن

علاقته بما يليه» (٢٥٩)، وفي نوفمبر كتبت عن همها في البحث عن معادل بشري يمثل حركة الأمواج المستمرة: «أنا مقتنعة بأنني على حق عندما أبحث عن محطة تصل إليها شخصياتي في مواجهة الزمن والبحر - ولكن يا إلهي! ماذا يحول بيني وبين ذلك، وكيف السبيل إلى ما يقنع؟» (٢٦٤). ومن ضمن هذه المحطات شخصية «بيرسفال»، وهو بوصفه شخصية تمثل المثال الوضعي السابق للوجود، يوفر نقطة مرجعية للحوارات الذاتية للشخصيات الست الأخرى ومفهوماتهم النسبية للعالم. وفيما هم ينتظرونه في المطعم نجد أن «نيفيل» - مثلاً - يعتقد أنه «بدون «بيرسفال» لن تكون هناك قوة؛ فنحن ظلاله التي تمشي على الأرض، أشباح جوف تتحرك مغلفة بالغموض دون جوهر» (الأمواج: ١٠٠). وعندما يصل «بيرسفال» يلتصمون في الحال في كلي متوحد، تتحول اختلافاتهم إلى أسباب للصلات بينهم، يوصفون في كثير من الأحيان بالمقارنة مع الشمس، فهم يشيدون صورة وجودهم - مثل النظام الشمسي - على أساس وجوده الجسدي، وبعد موته يجب عليهم العودة إلى تكيف أوضاعهم. يقول «نيفيل» فيها يشبه اليأس: «ذهبت أنوار العالم» ثم يتذكر وصف «وولف» لأثار ما بعد الكسوف، أوها لأمزقن هذه البرقية بين أصابعي - لأسمحن لنور العالم بالتدفق من جديد» (١٢٤). ويلاحظ برنارد: «إحساسى به أنه كان يجلس هناك في الوسط، اليوم لم أعد أذهب إلى هناك. المكان خالٍ من الناس» (١٢٦). وفي آخر عام (١٩٣٠)، عندما كانت «وولف» تفرغ من كتابة روايتها، قامت بتسجيل مناقشة بينها وبين «لايتون سترافي» وصهرها «كلایف بل» حول كتاب «جيمس جينز» المعنون بـ: «الكون الغامض» تقول معلقة: «يتحدث الكتاب عن لغز الكون، هل يكشف عن هذا اللغز النقاب؟ ثم تقول بشيء من الجدلية: «هل يُباط اللثام فجأة عن الإيقاع في النثر» (يوميات ٣: ٣٣٧). وبعد مضي أربعة أيام، وفيما كانت تكتب مناجاة برنارد الأخيرة، تسبح بفكرها: «الفكرة الرئيسة، الجهد، الجهد، هو المهيمن: وليست الأمواج: والشخصية: والتحدي: ولكني لست على يقين من التأثير من الناحية الفنية؛ لأن الاتساق قد يحتاج إلى تدخل الأمواج في النهاية حتى تنتهى إلى خاتمة معقولة» (٣٣٩). هنا - كما حدث في «يوليسيز» - تواجه العلاقات المركبة بين الكون «الوهمي» وأمواجه «الوهمية» تحدياً تمثله شخصية بشرية لها أولويات. إن برنارد يرتاب في «ثبات الموائد، يرتاب في حقيقة الأشياء كلها»، إن الفنان يرفض - في النهاية - تفسيرات العلم، في رأيه لا تكفى لتفسير الواقع المعيش،

«إنه يعكف على فهم أسرار الأمور» (الأمواج: ٢٤٣). مثلما يفعل «ليوبولد بلوم»، إزاء الكون المجرد، يعيد التأكيد على الواقع، واقع الحياة اليومية: «حلقت ذقتي، وغسلت وجهي، ولم أوقظ زوجتي، تناولت الإفطار، ووضعت قبعتي على رأسي، وخرجت ألتمس رزقي. بعد الإثنين يأتى الثلاثاء» (٢٢٣). يزعم أيضًا أن مهمة الكاتب الأساسية هي كتابة قصة يستقيها من حياة البشر؛ «فعندما لا توجد القصص، فما النهاية، وما البداية؟» (٢٢٣). يفضي هذا كله إلى بنية تشبه البنية الزمكانية في العلاقات والاحتمالات السرمدية في الوعي البشري، أو التعبير الواعى عن ديمومة «برجسون» والذاكرة الخالصة. «من هنا عندما جئت لأجلس على هذه المائدة، وأكتب بيدي هاتين قصة حياتي وأضعها بين يديك عملاً كاملاً لا يشوبه نقص، كان على أن أستدعى أموراً من جوف السنين، وأغوار الذاكرة، بعدت بها المسافات في حياة هذا أو ذاك، وأصبحت جزءاً منها؛ أحلام ربيما، وربما أمور تحيط بى ... حياة لم يبق منها غير الظلال؛ أو نفوس لم تولد بعد» (٢٤١).

ما قبل التاريخ والذاكرة الثقافية

كانت الحريان العالميتان هما اللتان اختطتا مسار الرواية الحديثة، وهما اللتان دمرتا النصف الأول من القرن العشرين: فمن عام (١٩١٩) عندما بدأت رواية «يوليسيز» في الصدور سلسلة في مجلة الز: «لتل ريفيو»، كتبت «وولف» كتابها المعنون بـ: «الرواية الحديثة»، وأصدرت «ريتشاردسن» أكثر كتبها إثارة للجدل، وأكثرها تجريئاً على مستوى البنية السردية، وهما كتابي: «النفق» و«الفترة الفاصلة»، وحتى عام ١٩٣٨/ ٩ حين كتب «جويس» كتاباً بعنوان: «عمل قيد الإنجاز» والذي ظهر في النهاية تحت عنوان: «مأتم فينجانز»، وكتبت «وولف» كتاباً بعنوان: «بين الفصول» (١٩٤١)، وصدرت «رحلة حج» في طبعة كاملة مجمعة. كان العقد الأول من القرن العشرين مشغولاً بالآلام التي أحدثتها الحرب العالمية الأولى، وهى آلام ثقافية ونفسية في المقام الأول، وكان مشغولاً بتأثير هذه الآلام على أنشطة الذاكرة والتمثيل (هايتز، ١٩٩٠، وتيت ١٩٩٨، وشيرى ٢٠٠٣)، في حين وجدنا كيف كان العقد الثانى من ذلك القرن يفيض بالتهديدات الألمانية حين كان الألمان يهددون بغزو الدول الأوروبية واندلاع

حرب أخرى، فاتجهت الأنظار إلى الماضي الرحب الغنى بالتراث القومي والثقافي. ففي «يوليسيز» و«المسز دالاي» - كما رأينا - استخدم جويس و«فرجينيا وولف» من المشاهد الحياتية في مدينتي دبلن ولندن أحياناً وأمكنة مطايا لاستكشاف وعي الفرد وذاكراته التي يخزنها في ذهنه. وفي «مأتم فينجانز» و«بين الفصول» وجدنا التركيز على الوعي الإنساني الكوني الفطري، وعلى تاريخ طويل من الوجود المتكئ إلى ذاكرة أيرلندا وإنجلترا الثقافية. كلاهما يتناول السرديات التاريخية المهيمنة التي تتشكل بها الهوية القومية الثقافية وبها تعيش، والعداء المستمر، وكذلك الرغبة في الاضطهاد الكامنة لدى الطرفين، استكشافاً لإمكانات الفن (مع الشك في جدواه) للحد من هذه الرغبات، أو إعادة كتابتها، أو الحد منها. لم يكن «جويس» و«ولف» من القوميين المتعصبين لقوميتيهما، بل كانا يعدان نفسيهما من المنفيين الذين بعدت الشقة بينهما وبين قيم بلديهما. فلقد أثر «جويس» أن يبتعد، على مستوى الجسد واللغة، عن هيمنة الاستعمار البريطاني، والانبطاح الثقافي الذي مارسه القومية الأيرلندية، رأينا ذلك في اللعب الغريب في القاموس الثرى الذي استخدمه جويس في «مأتم فينجانز» استمرازا للثورة التي عبر عنها الشاب «ستيفن ديدالس» في «صورة الفنان شاباً» في مقابل اللغة الإنجليزية:

اللغة التي يتحدث بها هي لغته قبل أن تكون لغتي ... لغته، مألوفة لديه وغريبة لدي، ستظل في نظري دائماً خطاباً مكتسباً. لم أسهم في صناعة مفرداتها، وحتى لم أقبل هذه المفردات. صوت يكاد يحجم عن نطقها (صورة الفنان شاباً: ١٨٩).

لقد هتف «جويس» نفسه مرة يقول: «أريد لغة تعلق على كل اللغات، لغة تكون سائر اللغات في خدمتها»، وهو يمضي قائلاً: «لا أستطيع التعبير عن خلجات نفسي باللغة الإنجليزية دون أن أنطلق في ذلك من تراثي الخاص» (انظر: إلمان، ١٩٨٢: ٣٩٧). ورأينا كيف ساوت «ولف» النزعة الوطنية الإنجليزية بالنزعة الاستعمارية والعسكرية البطورية، فتعلن في كتاب لها بعنوان: «ثلاثة جنهات» (١٩٣٨) قائلة: «أنا كامرأة لا وطن لي. أنا كامرأة لا حاجة لي إلى وطن محدد. أنا كامرأة وطني هو العالم أجمع» (انظر: «حجرة تخص المرء وحده»: ٣١٣). رأينا كيف جعل الكاتبان (جويس وولف) مهمهما في إصلاح الماضي، وتحريره من هيمنة التاريخ الاستعماري البطوري، وهو هدف يزداد أهمية مع كل عمل روائي يصدر عنها.

بدأ «جويس» يكتب روايته «ماتم فينجانز» في أوائل العشرينيات من القرن العشرين، لتصدر مع البدايات الأولى للحرب العالمية الثانية، وهي ضرب من السرد الحالم الذي تدور أحداثه في الليل، ومن خلال الأحداث تطفو على السطح المحتوى المكبوت للوعى البشرى الجمعي، ليتضاد تضاداً مباشراً مع السرديات القائمة على وعى الفرد المستيقظ في النهار الذي نجده في «يوليسيز». كانت النتيجة أن استغنى «جويس» عن الشخصيات المستقلة استقلالاً واضحاً في المعنى الذي نجده عند «ستيفن بلوم»، فقد استبدل بالآنا الفردية الواعية سلسلة من الرواة («هي»، «زوجته» «ألب» و«لديها» «شم» و«شون») الذين يخضعون هم أنفسهم لعملية تحول. أضف إلى ذلك أنه من الناحية الأسلوبية - كما حدث في الحوار الداخلي الذي استخدمته «موللي بلوم» - احتاج إلى رفض المعايير والأعراف اللغوية. أخبر «جويس» الكاتب والمحرر الأمريكي «ماكس إيستمان»: «عندما كنت أكتب في صحبة الليل، لم أستطع حقيقة، أو أحسست أني لم أستطع حقيقة استخدام المفردات بترتيبها العادي، وعلاقتها العادية؛ فقد كان استخدامها بهذه الطريقة، وعلى هذا النحو الاعتيادي، لا يعبر عن أحداث تجري في الليل، في مراحلها المختلفة - الوعى هنا نصف وعي، وقد يصبح لا وعياً» (إلمان، ١٩٨٢: ٥٤٦).

يؤكد «جويس» في «ماتم فينجانز» أن الطريق الذي يسلكه الوجود الإنساني يكرر نفسه؛ وهو أمر ظاهر في الرواية من خلال قصة «آل إيرويكر» في «دبلن»، وظهور خرافات وأساطير وروايات تاريخية ونوادر. ورغم التفاصيل الدقيقة في هذه الروايات فإنها تخضع جميعاً لنمط عام: سقوط من تناغم أصلي إلى معركة تتكرر كثيراً بين إرادات متعارضة. لا يقدم التاريخ المعتمد، ولا الرواية المعتمدة التي تعبر عنه، حقائق موضوعية كما يزعمان، ولكنهما يقدمان سرداً وهمياً لأحداث التقدم البشرى (كما يرويها المتصورون «التمدنون» تحديداً)، تُجمع فيها - أو تُسكت - تلك الدائرة الكونية للصراع والعنف الكامنة تحت خرافة التقدم الغربي المطرد.

في رواية «ماتم فينجانز» يتيح جويس الفرصة للماضي الفوضوي المرتبك، الذي لا يزال مستقراً داخل اللاوعي، أن يشوه الأعراف المرجعية للتاريخ والرواية واللغة نفسها. حدث ذلك في «يوليسيز» عندما صُورت هذه المفردات على خلفية الشقاق

بين الذكر والأنثى، حيث يمثل الأول رغبة في الهيمنة الاجتماعية والجنسية والسياسية واللغوية، وعلى النظام الاجتماعي كله، وتمثل الأنثى توافقاً متصلاً وتغيراً مستمراً. «ماتم فينجانز» كتاب ليل يخضع لأخلاقيات الطرف الثاني: أخلاقيات الأنثى، فيها يحمل «جويس» على التاريخ الغربى المرجعى من خلال تلك العناصر التى تجاهلها التاريخ نفسه بوصفها من الممنوعات التى لا يمكن التصريح بها، وفيها أيضاً مزج معقد من الأساليب الفنية، وعنصر الكوميديا المستمد من سرودها التاريخية القصصية الفلسفية، ومن اللغة. عند مقاومة نوع السرد التقليدى الذى يكتبه المتخاطر «شون» فى رواية «يوليسيز» التى كان يسميها كتاب الحياة (ماتم فينجانز: ٤٢٥)، فقصّة «ماتم فينجانز» هى قصة ذلك المزور أو سارق الأبحاث «شيم بنان»، وصف ذاتى لـ: «جويس» نفسه وفي النهاية تجربة «ألب» فى تجسدها لنهر ليفي، تنتقل من صفاء أصلها فى الجبال إلى انقراضها المتلوث المحمل بالانقراض بينما هى تتدفق فى البحر، لتبدأ دائرة وجودها ووجود الرواية أيضاً. «ماتم فينجانز» ليست من تلك الروايات التى لا تُقرأ، ولكنها تحتاج من قرائها أن يتخلوا عن إيمانهم واعتمادهم على «عالم اللغة المنتبه، والنحو المتوارث والنشر التلقائى الذى لا يلوى على شيء» وفى الرواية نجد نصحاء: «إذا أعياك النحو، وسنمت الإنجليزية ... فكر فى معدتك».

«جيامبا تيسا فيكو» (١٦٦٨-١٧٤٤)

معروف أن البناء الروائى فى رواية «يوليسيز» مستوحى من ملحمة الأوديسية التى كتبها «هوميروس» لكن بكثير من التصرف من ناحية «جويس»، ولكن «ماتم فينجانز» تستوحى بناءها من نظرية الفيلسوف والمؤرخ الإيطالى «جيامبا تيسا فيكو» حول دورة التاريخ الإنسانى على مستوى الكون، كان «فيكو» أستاذاً للبلاغة فى جامعة نابولي، كان يرى أن دورة التاريخ البشرى تجلت أكثر ما تجلت فى الميراث الثقافى المتمثل فى اللغة والأفكار والعادات والتقاليد التى تسربت إلينا عبر الأجيال المتعاقبة. وكان يجادل بأنه فى خلال التطور الخاص لجميع الأمم والثقافات، من الممكن أن نضع أيدينا على ثلاث مراحل من التاريخ البشرى فى تطور الحضارة لتحقيق القطيعة مع العصر البربرى: الفترة

الإلهية، فالبطولية، ثم الإنسانية. كانت الفترتان الأوليان بدائيتين وانفعاليتين، حيث كان الإنسان يفسر عالمه من خلال العقيدة الروحية في الخرافات والآلهة، ثم ينقل هذه العقيدة إلى أبطال متخيلين. على أن المسرح البشري، وفيما يزداد الإنسان تقدماً من الناحية الحضارية، يمكن التحكم في انفعاله أو عاطفته لأنها محكومة بتطور العقل وقدرته على التأمل. ومع مرور القرون وتطور البشر يبدأ هذا العقل في الانحياز ليفسح المجال أمام غرائز بربرية وطمع وفساد. واستجابة لأبطال جدد يظهرون فيطورون عقيدة دينية جديدة وبسيطة تبدأ الدورة من جديد. من أهم وأشهر أعمال «فيكو»: «العلم الجديد» الصادر في عام (١٧٢٥)؛ وصدر في طبعة جديدة منقحة ومزينة في عام (١٧٣٠)، وفي طبعة ثالثة في عام (١٧٤٤). كان «جويس» مهتماً بما يكتبه «فيكو» طوال رحلته الطويلة مع الأدب، يلاحظ «ريتشارد إلمان» أن «جويس» كان يناقش كتاب «العلم الجديد» بين عامي (١٩١١ و١٩١٣)، مع «باولو كوزي» تلميذه في اللغويات في «تريست»، والذي قال له مرة أنه يعتقد أن «فيكو» استبق بعض أفكار «سجيموند فرويد» (إلمان، ١٩٨٢: ٣٤٠). وفي عام (١٩٢٦) وبعد أن وجه «هاريت ويفر» إلى «فيكو» كمصدر من مصادر كتابه «عمل قيد الإنجاز» كتب إليها بإصرار: «لا أريد أن أعطي الكثير من الاهتمام لمثل هذه النظريات، لا أريد أن أذهب إلى أبعد مما تعنيه» (خطابات جيمس جويس I: ٢٤١). وبعد مضي عشر سنوات ظل يوصي بقراءة «فيكو» توطئة لفهم أعماله، فهو يخبر الكاتب الدنمركي «توم كريستين» يقول: «قراءة» فيكو «تثرى خيالي في حين لا يحدث هذا عندما أقرأ «فرويد» أو «يونغ» (إلمان، ١٩٨٢: ١٩٣). كان «جويس» مفتوناً بنظرية «فيكو» التي تقول: إن الشعر الذي كتبه «هوميروس» لم يكن يصدر من قريحة رجل واحد، ولكنه كان يمثل - على النقيض - الثقافة الشفاهية المتوارثة عند الشعب اليوناني، وأن شخص «هوميروس» الشاعر قد تردد ذكره في التاريخ ليضرب المثل على قدرة الإنسان البدائي على الإبداع الأسطوري الكوني للأبطال، وربما أسهمت هذه النظرية في قدرة «جويس» على استخدام الأوديسية في «يوليسيز».

كانت «فرجينيا وولف» ترى - وهى التى مارست الكتابة فى أحلك فترات الحرب العالمية الثانية - أن الأمل الإيجابى فى الشخصية الدائرية التى نصادفها فى «مأتم فينجانز»، يبدو مستحيلا. كتبت فى يونيو (١٩٤٠) تقول: «نحن نندفع إلى شفا جرف هاو، وماذا بعد؟ لا أعتقد أن هذا اليوم السابع والعشرين من يوليو سوف يأتى فى عام (١٩٤١)» (اليوميات جزء ٥: ٢٩٩). ثم كانت رواية «بين الفصول» التى كتبها قبل الحرب الكبرى بستة أسابيع، هجومًا على تاريخ الإرادة الذكورية، وفى الوقت نفسه مرثية للماضى الإنجليزى فى وجه الدمار الشامل المحتمل. استوحت «وولف» شكل آخر رواياتها من رواية «جويس»: «مأتم فينجانز»، الشكل المتكى إلى التشويه الساخر للتاريخ والأدب المرجعى الذكورى الاستعماري المهيمن، هذه المرة من خلال الفعل المفتقر إلى الخبرة، وسرد الآنسة «لاتروب» المجلل بالمألوف والوقار الهزلي، ولكنه السرد البديل لتواصل الماضى مع الحاضر المبتدع من التفاعل بين اللاعبين والجمهور وهم يتذكرون أو يسيئون تذكر شظايا من اقتباسات وإحالات أدبية. ففى أثناء كتابة «بين الفصول» كانت «وولف» عاكفة على قراءة ما كتبه «سجيموند فرويد» حول الغريزة البدائية وذهنية القطيع التى هى خاصية من خصائص سلوك الجماعة البشرية. وكانت «وولف» محبطة غاية الإحباط من نبرة القطعية التى شابت نظريات «فرويد»، وكتبت فى يومياتها: «فرويد» مربك، شخص مزعج ... فإذا كنا جميعًا عبارة عن غريزة فقط، أو كنا مجرد لاوعى، فما هذه الحضارة التى أنجزناها، والإنسان الذى نريده، والحرية التى ننشدها ... إلخ (اليوميات جزء ٥: ٢٥٠).

سجيموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩)

يطرح «فرويد» فى كتابيه المعنوين بـ: «الحضارة وعبورها» (١٩٣٠)، و«موسى والتوحيد» (١٩٣٩)، فكرة أن الغضب والاعتداء عناصر طبيعية، أو غرائز بدائية من المستحيل نسيانها، ولكنه تم كتبها بصورة كبيرة لتظل قابعة فى لاوعى الرجل المتحضر. إن الأعمال العنيفة أو المدمرة، سواء ارتكبها فرد أو جماعة، هى نتيجة انهيار الكوابح الحضارية، وبروز هذه الرغبة البدائية للتدمير المتبادل. إن البناء التاريخي للهوية الثقافية، يجادل «فرويد»، كما فعل «جويس» فى «مأتم

فإنجائز»، يتألف من استيعاب القصص والأوهام التي تلجأ إليها الأمم لكي تضيء الشرعية، وتعيد كتابة ماضيها وتبريره، وقبول هذه الأساطير كما وردت بالضبط. وعند صدور كتاب «موسى والتوحيد» استقبله القراء بكثير من الجدل؛ لأن فرويد طور نظريته من خلال اقتراح مفاده أن موسى كان مصرياً لقي مصرعه بأيدي اليهود، وأن العقيدة المسيحية شيدت أسطورة يسوع كمخلص يفتدى نفسه تكفيراً عن تلك الجريمة السابقة.

وفي رواية «ثلاثة جنينيات» تبني «وولف» قضية طرحها «فرويد» في كتابه، تدلل فيها على أن الغريزة البشرية البدائية التي تميل إلى التدمير، هي نفسها غريزة الإنسان الطبيعية، وأن السرود الوطنية التي تسعى إلى تبرير هذه الغريزة إنما تعبر عن صوت النصف فقط من عدد البشر، وليكن هو النصف المهيمن. وهي هنا تواصل ما كانت تطرحه في كتاب: «حجرة تخص المرأة وحده»؛ فهي تريد أن تقول إن عملية إقصاء المرأة من مواقع صنع القرار والسلطة في المجتمع يعنى أنهن لم يكن من صناعات الفتن والصراعات، ولم يكن من ذوى الهيمنة، وبالتالي لم يكن من صناعات التاريخ ولا حتى كتابته كما فعل الرجال. وهي تكتب ما نصه: «نادراً ما يسجل التاريخ أن إنساناً من البشر سقط صريعاً برصاص من بندقية تحملها امرأة، أغلب الطيور والحيوانات البرية سقطت بسبب ملاحقة الرجال وليس النساء، بسببكم أنتم لا نحن» (حجرة تخص المرأة وحده: ١٥٨). وهذا في الواقع يطرح إمكانية وجود مخرج من تاريخ لم يعرف غير الدمار، وهذا المخرج هو الاختلاف الجوهرى فى الغريزة الأنثوية، أو - كما ترى «وولف» - البديل فى التاريخ الاجتماعى والمادى المتجسد فى التراث النسوى المتزلى:

نفهم من ذلك حقيقة لا سبيل إلى نكرانها، مقتضاها أننا «نحن» - وأعنى بـ: «نحن» كل كامل مؤلف من جسد وعقل وروح، ومتأثر بالذاكرة والتراث - كيان مختلف فى بعض الجوانب الجوهرية عن «أنثى»، والذي تلقى تدريباً جسدياً وعقلياً وروحياً بطريقة مختلفة، ومتأثر بالذاكرة والتراث تأثراً مختلفاً. رغم أننا نرى العالم نفسه، فإننا نراه من خلال عينيْن مختلفتين (١٧٥).

عندما كان القرويون يشاهدون الموكب فى روايتها «بين الفصول»، كان النساء يشاهدن الوجه العسكرى المذكورى للتاريخ الإنجليزى، وهو المشهد الذى تختزنه

النساء في وعيهم، وهم - بجهل - يشجعونه ويتعاطفون معه. فنجد أن العقيد «مايو» يسأل نفسه: «لماذا أترك الجيش البريطاني؟ وما التاريخ بدون الجيش.. إيه؟» (بين الفصول: ١٤١). وما هي زوجته تردد ما قاله بالضبط: «ولم أترك الجيش، فالجيش - كما يقول زوجي - الجيش هو التاريخ؟» (بين الفصول: ١٧٨)، ونرى سيدة أخرى تتخيل أنها يمكن أن تقوم هي بتنظيم حفلة ختامية لهذا الموكب: «حشد ضخمة، جيش؛ البحرية؛ العلم الإنجليزي؛ وخلفها ربابا - تتخيل «المسز مايو» ما يمكن أن تفعله لو كان الموكب موكبها - الكنيسة. على ورق كرتون» (١٦١).

في رواية «ثلاثة جنهات» تتخيل «وولف» مجتمعاً من الغرباء، كل هدفهم هو الحط من قدر الشوفينية القومية، ورفض تمجيد العنف، والعمل من أجل السلام والعيش والوفاق. إن النساء اللاتي يشكلن هذا المجتمع - كما تقول - لا يمكن أن يتبنين بلاغة ذكورية قومية:

عندما يقول، كما يثبت التاريخ أنه قال، ويمكن أن يعيد ما يقول: «أنا أحارب لأدافع عن وطننا» ويثير بذلك عندها عاطفة الوطنية، تسأل نفسها «ماذا تعني عبارة «وطننا» بالنسبة لي أنا الغريبة عنكم؟» هنا تستطيع أن تحلل معنى الوطنية في حالتها هذه. تستطيع أن تعرف عندئذ موقف جنسها في مجتمعها، وتصنيفها الطبقي في الماضي. سوف تعرف مقدار مساحة الأرض ومقدار الثروة، وعدد العقارات التي يملكها جنسها وطبقتها في الوقت الراهن - ما هي نسبة ما تملكه من مساحة إنجلترا مقارنة بما يملكه غيرها (حجرة تخص المرء وحده: ٣١١).

إن «وولف» هنا تريد أن تقول: إنه بالمعنى الاقتصادي والسياسي «أنا كامراة لا وطن لي». تريد أن تقول: إن إحساس المرأة بفكرة الوطن - وطنها - يمكن أن يثيره «أصوات طيور الرخ على شجرة دردار، أو طرطشة أمواج على شاطئ، أو من خلال أصوات إنجليزية تدندن بأغاني أطفال»، ولكن ذلك لن يسفر عن إحساس بالتفوق القومي، سيسفر عن «رغبة في إعطاء إنجلترا ما تريد أن تمنحه للعالم كله من سلام وحرية» (حجرة تخص المرء وحده: ٣١٣). تريد «وولف» أن تقول: في «ثلاثة جنهات» إنه لكي يفعل النساء ذلك وجب عليهن أن يمارسن «إستراتيجية عدم الاكتراث»، وتجاهل جميع عروض العاطفة القومية، والمدح القومي في الذات، كتجاهل طفل يسعى

إلى لفت الانتباه (٣١٤). مبدأ الصراع نفسه بين استراتيجيات العنف الذكورية البدائية الطفولية، واستراتيجيات اللامبالاة النسوية المتزلية ينتقل إلى زواج «آل أوليفر» في رواية «بين الفصول». فنجد أن «جيلز» يسحق حية وضفدعة حتى الموت («فعل والسلام. فعل هدا من قلقه، وأكد على وجوده» ٨٩)، فإن «أيزا» تزدري أقل أفعال العنف التي يؤكد بها زوجها على ذكوريته، وتتجاهل بجديّة موقفه من مسألة التفوق البطريكي المتحضر:

لم تتحدث معه، لم توجه إليه كلمة واحدة، لم تنتظر إليه أيضًا ... ثم فعل «جيلز» ما كانت تعتبره «إيزا» تصرف أطفال؛ زم شفتيه، عقد حواجبه، واتخذ وضع من يحمل مشاكل العالم كلها على عاتقيه، فهو الذي يكسب المال لها لكي تصرفه. تقول بكلمات سهلة لا غموض فيها: «لا .. أنت لا تعجبني» ثم تمضي في القول دون أن تنتظر في وجهه، ولكنها نظرت إلى قدميه: «أيها الغلام الصغير الساذج، بالدم الذي يخضب أقدامك» (بين الفصول: ١٠٠).

في «بين الفصول» نرى الطبيعة في بلاد الإنجليز متخيلة، تصورها «وولف» كأنها تبدأ مع بدء الخليقة، وتستمر حتى فنائها، تحمل ندوب استخدامها من قبل البريطانيين القدماء والرومان والإليزابيثيين، وتحمل آثار الحروب النابوليونية، لا تضيف إليها البالوعة الحالية (وهي استعارة ربما تشير إلى قيامة التاريخ الإمبراطوري) غير إضافة لا تكاد تذكر. ونرى الكهلة «لوسى سويش» تقرأ كتاب «ولز» المعنون بـ: «موجز تاريخ العالم» عن تاريخ الأرض في فترة ما قبل التاريخ، أو قبل وجود الإنسان، وهو ماضي بعيد لا يمكن تخيله، فيه غابات «الروندونرون» في «بكايديلي»؛ وحيث كانت القارة كلها - حين لم تكن تقسمها قناة - مساحة واحدة» (بين الفصول: ٨). لوسى لا تقبل الطريقة التقليدية المتدرجة في كتابة التاريخ، التاريخ الذي يتمحور حول وجود الجنس البشري، لوسى ترى أن الماضي والحاضر والمستقبل حلقات مستمرة ودائرية في الوقت نفسه. أجابت عندما سُئلت هل كان الفكتوريون كما يصورهم المهرجان: «لا أصدق ... أن هؤلاء الناس كانوا موجودين، فقط أنت وأنا ووليام الذين نختلف ملابسنا» (١٥٦).

كتبت «وولف» عن بدايات حملها بالرواية في أبريل من عام (١٩٣٨): «فلتكن رواية عشوائية، أو تجريبية، مؤقتة ... قلت في نفسي: لا تخططي لها؛ فلتكن مفتوحة على جميع الاحتمالات، ولا استعرضن جميع الأشكال، أمام عقل متعب لن يرض إلا عن أفق مغاير لها جميعاً». في «بين الفصول» تخلت عن شبح النظرية الذي جعل كتابة المناجاة الأخيرة لـ: «برنارد» في رواية «الأمواج» مرهقة، وراحت تعبر عن أفكار جديدة على لسان «لوسى سويش» الحاملة وتأملها الهادئ للعناصر المتناقضة للوجود التي سوف تسفر في النهاية عن انسجام - «إن لم يكن لنا، فلأذن ضخمة موضوعة على رأس ضخمة»، و«ستريفتيلد» الكاهن وتفسيره المتردد للموكب حين يقول: «نحن أعضاء كل منا الآخر. كل منا جزء في الكل» (١٧٢). وفيما نرى المتديانة «مسز سويش» قانعة بإيمانها بأن الانسجام الكامن في الكون سوف يكشف عن نفسه في حياة الروح في الآخرة، نرى الكاهن يشحن سامعيه بضرورة الاحتشاد في هذه الدنيا لاستقبال الآخرة، فهو يسأل - في الوقت الذي كانت بعض الطائرات المقاتلة تجوب الأجواء في حركة تنذر بالخطر - «هل لنا من الجرأة ما يجعلنا نقصر حياتنا على أنفسنا؟ ألا نعرف بوجود روح ملهمة ... روح متغلغلة ... الأجزاء والشظايا والقصاصات! بالتأكيد يجب أن نتحد؟» (١٧٣). تتمحور رؤية «المسز لاتروب» الفنية في هذا الجمع بين نفوس الجمهور الواعية المشتتة («نحن المشتتون» تشدو بها ألحان الفونوغراف في سماء الموكب)، إذا لم يكن للحظة واحدة. على أنه مع انتهاء المهرجان، ساد شعور بفشل ورغبة في العودة إلى نقطة البداية. ملهمة بمشهد الطبيعة الريفية الإنجليزية فيها الليل يرخى سدوله جاعلا منها أرضاً لا أكثر ... لا تتميز هنا أرض عن أرض» (١٨٩)، بدأت تفكر في مسرحيتها التالية: «ظهرت المفردات ... كلمات بلا معنى - كلمات رائعة» (١٩١). في مقال بعنوان: «البراعة الفنية» كتبه للإذاعة في عام (١٩٣٧)، علقت «وولف» نفسها على تواصل الماضي بالحاضر الكامن في نسيج اللغة نفسها كوسيلة تفاعل: «الكلمات، الكلمات الإنجليزية، مليئة بالأصدا، بالذكريات، بالتداعيات - من الطبيعي أن تكون كذلك؛ فقد كانت هناك على ألسنة الناس، وفي بيوتهم، وفي وشوارعهم، وفي غيظانهم، القرون الطوال. «كانت في ذلك الوقت تدافع عن قدرة القصص الخيالي على التعبير عن حقيقة الوجود، وهي تتساءل: «كيف لنا أن نجتمع بين المفردات القديمة في ترتيب جديد لتبدأ الحياة من جديد، لتتمكن من خلق الجمال، ولتتمكن من التعبير عن الحقيقة؟»

شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين نقلة نوعية في عالم ميثافيزيقا المكان والزمان شاعت في الخطاب العلمي والفلسفي والثقافي، وامتد أثرها بسرعة إلى الخيال الشعبي الأرحب، طارحاً أسئلة عميقة تتعلق بطبيعة الكون والإنسان الذي يعيش في هذا الكون. رأى كثير من الفنانين والمفكرين أن نظريات «برجسون» و«أنشتاين»، بتحدّيها للحتمية الآلية للنظريات الوجودية التقليدية والعلمية، بمنزلة بالمثل الثقافي والسيكولوجي الأوسع نطاقاً إلى تفسيرات العالم المتأثرة بالنسبية، وهي تفسيرات كان لها تأثيرات كبيرة في العقود الأولى من القرن العشرين. لم يعد العلم يعادى الفن، بل أصبح العلم والفن شريكين في عملية أرحب تهدف إلى إعادة تشكيل الواقع الحديث بشكل جوهري. أظهرت الفلسفة الجديدة والفيزياء الجديدة أن تدابير الكون أكثر عشوائية مما يُعتقد، وأن وجود الأشياء لا يتكفى على حقيقة موثوق بها كما كان الاعتقاد في الماضي، وهي أفكار تسلسل صداها إلى الرواية الجديدة التي راحت تعيد النظر في شكلها ومضمونها وعلاقتها مع الواقع ما أصبح يُعرف بـ «الواقعية الجديدة». ابتدعت الرواية لغة جديدة مفعمة بأدوات التمثيل المستحدثة، لوضع المعايير الاجتماعية والجمالية موضع التساؤل، والدعاية لـ: «علم» تتصل أسبابه بالعقل الذاتي الذي يستعصى على الاستقصاء، والكون الغامض الذي يستعصى على الفهم؛ فقد سعى كتاب الرواية إلى استنباط طرق جديدة للفهم والتمثيل من خلال الفن للعلاقة بين الوجود المصادى والوجود الروحي، وسرعة زوال التجربة المباشرة، وزخم الماضي البعيد. انتقلت الرواية الحداثيّة من التركيز على «اللحظة الراهنة» في العشرينيات من القرن العشرين إلى الاهتمام بالتواصل التاريخي في الثلاثينيات، وصولاً إلى السعي إلى ابتداء فن حدائى لا ينقطع عن ماضيه القريب أو البعيد الذى تتطور من خلاله وتتسع له. كتبت «دوروثى ريتشاردسن» في ختام الكتاب الأخير من رواية «رحلة حج» تقول: «كل ما نطلق عليه الماضي ملكى أنا، أراه بطريقة جديدة، وأراه بطريقة نشطة مفعمة بالحياة، وهذا الماضي لا يحتمل السكون، ولا يطبق الثبات، فهو يتحرك، يتطور، وينمو مع نمو الفرد» (رحلة حج: ٦٥٧).

بعد «جويس»

كان الجميع يعتقدون أن الرواية وصلت إلى ذروتها في بداية العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ومن ثم كانوا يعتقدون أنها بدأت في الأفول بوصفها شكلاً أدبياً؛ فقد لاحظ الفيلسوف الإسباني والناقد الأدبي «جوزيه أورتيجا غازيت» أن المحاولات التجديدية الحديثة في الرواية أظهرت وجود إمكانية حقيقية بأن «نوعاً أدبياً ربما استنفد أغراضه»، كتب «أورتيجا» ذلك بعد عامين من تأكيد «إليوت» في عام (١٩٢٣) على أن «يوليسيز» كانت علامة من علامات أفول الرواية كنوع أدبي. يقول «أورتيجا» إن «الرواية ربما تُقارن بمنجم كبير ولكن محدود، قد يجد فيه المبتدئ صخوراً جديدة - شخصيات جديدة، موضوعات جديدة، أو أفكاراً جديدة»، ولكن الكتاب في الوقت الراهن «يواجهون حقيقة مفادها أن ما تركه السابقون للاحقين محدود» (أورتيجا جازيت، ١٩٤٩: ٥٧-٨). لم تكن النتيجة فقط أن المنظور السردى والموضوع الروائى قد تراجعا، ولكن فعل التنقيب نفسه أصبح أكثر وعياً، وأكثر اهتماماً بالتفاصيل. وكما كتب «برنارد بيرجونزى» عن تلقى الرواية في ذلك الوقت (وضرب مثلاً بـ: «يوليسيز» و«البحث عن الزمن الضائع»): «انظر كيف كانت الرواية الواقعية تُمتدح إلى حد التقديس، فهي الرواية التى يهتم فيها كاتبها بفحص أدق التفاصيل فى السلوك الإنسانى من جميع جوانبه المادية والنفسية والأخلاقية، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بحدود الاتساق، وعوامل الانسجام» (برجونزى، ١٩٧٠: ١٨).

ومع بداية الأربعينيات من القرن الماضى شهدت الساحة النقدية حركة ارتجاعية ضد المنظور الذاتى والنزعة التجريبية على مستوى الشكل واللغة التى تبنتها الرواية الحديثة، وقاد هذه الحركة الارتجاعية أستاذ النقد فى جامعة كامبردج الدكتور «ف. ر. ليفز» (١٩٧٨-١٩٩٥) حين أصدر مجلة بعنوان: «سكروتنى أو التدقيق»، وكذلك من خلال كتاباته النقدية ذات النزعة الفلسفية التى تخلص إلى أن الأدب العظيم لا بد أن يأخذ على عاتقه دراسة حياة الإنسان من الناحية الأخلاقية والروحية. وفى دراسته المرجعية للرواية الإنجليزية فى كتاب له بعنوان: «التراث العظيم» (١٩٤٨) يستشهد «ليفز» بروايات «جين أوستن» و«جورج إليوت» و«هنرى جيمس» و«جوزيف

كونراد» ويعدّهم أفضل كتاب هذا المنحى الأخلاقي والروحي في الرواية، كانوا - كما يقول - «كُتّابًا كبارًا لم يكفوا بتجديد إمكانات هذا الفن أمام كتابه. وقرائه الجدد، وإنما كانت لهم إضافاتهم القيمة في مجال الوعي البشري الذي عملوا على تطويره والغوص في أعماقه؛ الوعي قبل كل شىء بإمكانات الحياة نفسها» (ليفز، ١٩٦٢: ١٠). إن التركيز على «الوعي البشري» أكثر من «إمكانات الفن» يكشف عن المعيار الذي ارتضاه ليفز في أن الأدب منوط بنقل القيم الأخلاقية. ونحن لم نر روائيًا من روائى النصف الأول من القرن العشرين أكثر اهتمامًا بالفهم العادى لفكرة البشرية وإعلانها على الاهتمام المغرق في الفنيات الذى شاع في أدب الصفوة، أكثر من «د. هـ. لورنس»: «فقد كانت ابتداعات «لورنس» وتجاربها... التى أملاها عليه اهتمامه بجوانب الحياة الواقعية، وأكثرها جدية وحاجة إلى التعبير عنها» (٣٥)، وهو على النقيض من «جويس» الذى كتب عنه «ليفز» في مجلة «التدقيق» في عام (١٩٣٣) يقول: «اهتمامه بالكلمات وإمكاناتها يأتى في المقدمة» (ليفز، ١٩٣٣: ١٩٤).

وفيسا كان «ليفز» يركز على الإعلاء من قدر «لورنس» على «جويس» بوصفه أهم كاتب روائى في النصف الأول من القرن العشرين، فلإن زوجته «ك. د. ليفز» راحت تركز على «وولف» التى قالت إنها امرأة من الصفوة من الناحية الاجتماعية، وكاتبة لها حظ كبير من الذوق الجمالى والفنى، ولكنها أثرت أن تعزل نفسها في البرج العاجى الذى تسكنه الفئة العليا فى حى بلومزبرى. كان تأثير «ليفز» ومدرسته كبيرًا، مما مكّن هذا الناقد من وضع قواعد المرجعية والقيم الأخلاقية التى يبتدى بها القائمون على تدريس الآداب فى الإنجليزية فى جميع المراحل التعليمية خلال العقود الثلاثة التى تلت الحرب العالمية الثانية. لم يجد الجيل الذى عاش بعد الحرب العالمية الثانية حرجًا قوية يدافعون بها عن الرواية الحدائى وبحثها المتعمق فى الوعي واللاوعى؛ فقد كانت معاييرهم أخلاقية واجتماعية فى المقام الأول، وما كتبه الكاتب الروائى «ولسن أنجس» فى ملحق التاييزم الأدبى فى أوائل الخمسينيات من القرن العشرين:

لقد نجحت الرواية الحدائى حقًا فى إبداع الصورة البصرية الرشيقة، وفى وصف الشعور الرقيق لشخصياتها، وفى سبر أغوار الوعي الفردى، سواء بالتجريب على اللغة أو على التحليل الفرويدى، ولكن ذلك كله لم يكن ليعوضنا عن

تلك الخفة التى تعاملت بها الرواية الحداثية حين تجاهلت الإنسان نفسه ككيان اجتماعى، وحين تناولت العلاقات الشخصية بين الناس، وأحاسيسهم فيما بينهم على خلفية تشبه الخواء الاجتماعى (ولسن، ١٩٥٨: viii).

كان هذا الاهتمام بالفرد والتجربة الفردية فى رأى ولسن - وفى رأى لورنس أيضًا - دليلا على انفصال هذا الفرد انفصالا فكريًا وعاطفيًا عن مجتمع يُشعره بأنه مسئول عنه على الأقل فى فترة المراهقة (viii).

وأما شهرة «جويس» فقد أفلتت من تداعيات هجمة النقد الأدبى المناوئ للحركة الطليعية فى الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، فقد دافع عنه «ريشارد إلمان» والناقد «هيو كتر» (إلمان، ١٩٨٢، كتر، ١٩٥٥)، ومع استفحال نظرية ما بعد البنيوية فى نقد ما بعد الحرب الثانية (هيث، ١٩٧٢، وماك كيب، ١٩٧٩) حين أخذت على عاتقها إعادة قراءة الواقعية التقليدية على أنها بالغت فى النزعة المحافظة على القيم الاجتماعية، والحداثة التجريبية على أنها نص سياسى فى المقام الأول. ومع ظهور الحركة النسوية والنقد النسوى لآليات المرجعية الأدبية المنحازة إلى الرجل، أعيد اكتشاف «ولف» و «ريشاردسن» بوصفهما كاتبين مهمتين فى تاريخ الكتابة الحداثية والنسائية على السواء، رغم أن فهمهما فى إطار أنها كاتبان ينصب اهتمامهما كله تقريبًا على الأسلوب أكثر من الجانب الاجتماعى أو السياسى، لم يجد من يتحداه نقدًا وتقنيًا؛ ذلك لأن النقد الأدبى النسائى فى أمريكا لم يكن قد تخلّى عن أيديولوجيته المغرقة فى الواقعية (شوالتر، ١٩٧٧، هانز كومب، ١٩٨٢، هانز كومب وسميرز، ١٩٨٧). تغير هذا كله فيما يتصل بـ: «ولف» تغيرًا جوهريًا عندما تبنى ناقدان مثل: «جين مرقص» و «ألكس زويردلنغ» - بحماس - قراءة أعمالها وأيديولوجيتها قراءة جمالية. تساءل «زويردلنغ» فى مستهل مقال له بعنوان: «فرجينيا وولف والعالم الواقعي» (١٩٨٦): لماذا تم تجاهل اهتمام «فرجينيا وولف» القوي بالواقعية، والمقوم الاجتماعى تجاهلاً يكاد يكون تامًا؟ لماذا استغرقنا كل هذا الوقت قبل أن نفهم أهمية هذه العناصر فى أعمالها؟ (زويردلنغ، ١٩٨٦: ١٥). فى الوقت نفسه شهدت الساحة النقدية تراجعًا عن النظرية المجردة، وانتشارًا للنقد ما بعد الاستعمار، مما ساعد على إعادة اكتشاف «جويس» بوصفه المهتم بالتاريخ الأيرلندي، وليس الأوروبى (كبيرد، ١٩٩٥، ونولان، ١٩٩٥، وآندرج وهاوز ٢٠٠٠، وجيسون ٢٠٠٢).

نستطيع أن نقول إن «جويس» و«وولف» لهما مستهلكين أكثر مما لهما من القراء، ففي خضم صناعة التراث أُعيد «جويس» إلى وطنه بوصفه ابن أيرلندا المعطاء، ليصبح القطب الثقافي الذي يمكن تسويقه كرجل ينتمي إلى أمة أوروبية، وعاصمة عالمية، ظاهرة حقيقة بأن تسعد قلبه لو كان يعيش بيننا الآن (أى: تحول «بلوم» في النهاية إلى بائع يعلن عن بضاعته)، على الأقل لأغراض السخرية. «وولف» بطلة الخطاب المفعم بالسياسة والحديث عن النوع. أصبح لـ: «جويس» الأيرلندي ولـ: «وولف» النسوية أهمية أيقونية في الثقافة المعاصرة تتجاوز هؤلاء الذين قرأوا أعمالهما - ففي احتفالات دبلن (٢٠٠٤) بمئوية يوم «بلوم» (١٦ يونيو) والتي امتدت لأكثر من ستة أشهر، بينما كانت الممثلة «نيكول كدمان» تلعب دور «فرجينيا وولف» المتجهمة في فيلم «الساعات»، بأنف صناعية رغبة في إحكام الدور ومحاكاة أنف الكاتبة. على النقيض من ذلك نجد أن شهرة «دوروثي ريتشاردسن» بوصفها مبدعة كبيرة في تاريخ الرواية أقل قدرة على فرض نفسها، كان تصديرها لطبعة عام (١٩٣٩) لأعمالها الكاملة محاولة للتماس اعتراف متأخر من الناس بدورها في شق طريق جديد في عالم القص الخيالي. الالتحاق على طريق سرعان ما أصبح أشبه بالطريق السريع المزدحم بالبشر وفي خضم التذكر تذكرت شخصيتين: «الأولى امرأة تمتطى جوادًا مكسو سرجه بقماش فاخر، والآخر رجل يمشى، بعينين مغلقتين كأنه يناجى ربه، ينسج جلبابًا غالى الثمن من الكلمات الجديدة التي بها يكسو القماش المعتم القديم لانهاكه» (رحلة حج ١: ١٠). لم تكن في حاجة إلى أن تذكر أسماءهم. كان «جويس» و«وولف» معروفين بوصفهما علمين من أعلام الرواية الحديثة، وأما سعى «ريتشاردسن» الضخم الذي لا ينتهي لتسجيل انطباعات الحياة قد نُسى تمامًا.

وأما رواية «رحلة حج» فقد أخفقت الجهود النقدية التي تناولتها في ترويضها، وإنما ظلت قادرة على إلقاء ظلال الشك على المبادئ التي حددت شكل الرواية الحديثة منذ البداية، ورافضة للنزعة التي تريد أن تعلو من شأن الشكل والحيل الفنية على التعبير عن الحياة. كتبت «ريتشاردسن» في نهاية روايتها: «رحلة حج»: «إن ما يُطلق عليه إبداع، أو تحول خيالي، أو غريب، أو ابتداء، إنما يعتمد على الواقع ولا شيء غير الواقع» (رحلة حج ٤: ٦٥٧)، ثم تمضي قائلة: «هل يصح أن نقول: إن كل ما ينتجه الإنسان إبداعًا؟ إن حارقي البخور لا يبدو عليهم أنهم يعرفون أن ما يزعمون أنه عمل

عيقرى إنما يقرون بدواخل أنفسهم» (٦٥٧). الإبداع الفنى عند «چويس» و «وولف» و «ريتشاردسن» يشمل الفنان والقارئ، الكاتب والمتلقي. سأل «چويس» مرة: «قد يقرأ القارئ يوليسيز، وربما يجد فيها ما لم أكن أقصده، فمن منا المخطئ؟ وهل يعرف الأديب منا ما يبدعه حق المعرفة؟» (باور، ١٩٩٩: ١٠٢-٣).

هوامش

- ١ - الأجزاء التي ظهرت في مجلة «لتل ريفيو» ظهرت جميعًا تحت عناوينها الهومرية: تليماكوس، نستور، بروتوس، كاليبسو، أكلية اللوتس، الجحيم، إله الريح، أكلة لحوم البشر، سلة وكارييدس، الصخور الهائلة، السيرانات، السيكلوب، نوزيكا (وأما الأجزاء التي لم تُنشر فكانت: ثيران الشمس، سرسي، إيبايوس، إيثكا، وبنيلوبي). فيما بعد استبدل «جويس» بهذه العناوين أرقامًا عندما صدرت «بوليسيز» في كتاب بدءًا من عام (١٩٢٢).
- ٢ - نُشرت الكتب الأحد عشر الأولى من رواية «رحلة حج» منفصلة: «أسقف مديبة» (١٩١٥)، «ركود» (١٩١٦)، «طريق مسدود» (١٩٢١)، «أنوار دوارة» (١٩٢٣)، «الشرك» (١٩٢٥)، «أوبرلاند» (١٩٢٧)، «يد دون اليسرى» (١٩٣١)، «أفق واضح» (١٩٣٥)، وأما الجزء الثاني عشر «تل دمبل» فقد أُضيف إلى الطبعة التي صدرت للرواية في أربعة مجلدات (لندن: دنت، نيويورك: نوف، ١٩٣٨)، وهناك الجزء الثالث عشر «نور القمر في مارس» الذي كانت «ريتشاردسن» عاكفة عليه حتى وافتتها المنية، ونُشر في الطبعة المنقحة الصادرة في «دنت» عام (١٩٦٧).

مزيد من القراءات

يمكن للقارئ الكريم الرجوع إلى الكتب الآتية لمزيد من المعرفة حول
«جيمس جويس» وإنجازاته الأدبي والنقدي

١- س. كونور، جيمس جويس (بلايساوث: نورثكوت للنشر، ١٩٩٦) يصلح كمقدمة نقدية نافذة ضمن سلسلة «كتاب وأعمالهم».

٢- ر. ديمنج، جيمس جويس: التراث النقدي (لندن، روتلج، ١٩٧٠). كتاب لا يستغنى عنه القارئ المبتدئ؛ فكتب سلسلة «التراث النقدي» تضع بين يدي القارئ التراث النقدي الذي تركه الكاتب، والمراجعات النقدية التي كُتبت عنه في عصره، وكذلك الرسائل والمقالات واليوميات، مما يسمح لقارئ اليوم الوقوف على الجو العام الذي كان شائعاً في ذلك العصر، والذي أنتج فيه الكاتب ما أنتج من النقد والأدب، وقد صدر هذا الكتاب في مجلدين، يتناول المجلد الأول الفترة بين (١٩٧٠) و (١٩٧٢) ويتناول المجلد الثاني الفترة بين عامي (١٩٨٢) إلى عام (١٩٤١).

٣- ر. إلمان، جيمس جويس (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٥٩، ١٩٨٢)، وهو مجلد ضخيم كتبه «إلمان» يتناول فيه سيرة حياة «جويس» استهله بجملته مفتاحية: «لا نزال نتعلم كيف نصبح من معاصري جويس، ربما نفهم الرجل الذي أراد أن يفهمنا».

٤- س. جلبرت، رواية «يوليسيز» (لندن: دار فيبر وفير للنشر، ١٩٣٠)، كتاب عميق التأمل، لا يستغنى عنه من يريد أن يفهم «جويس» وروايته «يوليسيز»، أظهر فيه صاحبه أول مخطط للرواية، كتبه «ستيوارت جلبرت» تحت إشراف «جويس» نفسه.

٥- النساء في أدب جويس، كتاب حرره الكاتبان س. وي. أنكلوكس في عام (١٩٨٢) دار نشر برايتون، في هارفرستر. وهو من ضمن الدراسات الباكراة التي تناولت موضوع النسوية في النقد النسوي المتصل بـ: «جيمس جويس»، يحتوى الكتاب على مجموعة من المقالات النقدية التي تتناول رأى «جيمس جويس» في النساء، وتمثيله للشخصية النسوية.

٦- هـ. كير، مدينة دبلن في عصر جويس (لندن: دار تشاتو وويندس للنشر، ١٩٥٥)، كتاب مكتوب بأسلوب سلس، ربما أكثر سهولة من أسلوب «إلمان»، ويُعد النقد الذى كتبه «كير» من الكتابات الأساسية التى تناولت «جويس» في فترة الخمسينيات.

٧- ب. كايم سكوت، جويس والنسوية (برايتون: هارفرستر، ١٩٨٤)، وفي هذا الكتاب تتناول الكاتبة أعمال جويس من منظورها هى فيما يتصل بالنقد النسوي. وتتناول أيضًا الآراء النقدية النسوية التى كُتبت حول «جويس» من عام (١٩١٠) وحتى الثمانينيات من القرن العشرين.

٨- ك. لورنس، دليل كامبردج إلى فهم «جيمس جويس» (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٩٠) وهو كتاب موسوعى يتناول أهم الآراء النقدية التى تناولت «جيمس جويس»، اقرأ بصفة خاصة المقال الافتتاحى المعنون بـ: «جويس والنسوية».

٩- هـ. ليفن، جيمس جويس: مدخل نقدى (لندن: فيبر للنشر، ١٩٤١)، وهو أهم الكتب النقدية التى تناولت «جيمس جويس» في ذلك الوقت، وهو كتاب ذائع الصيت، يركز على رواية «يوليسيز» في إطار التراث السردى للرواية الحديثة.

١٠- سي. ماكبي، جيمس جويس وثورة الكلمة (بازنجهستوك: ماكميلان للنشر، ١٩٩٧، وطبعة ثانية في عام ٢٠٠٢). وهو كتاب له تأثير كبير في مجال سياسات اللغة في أعمال «جويس». وتشتمل الطبعة الثانية على أربعة مقالات إضافية.

١١- أ. باور، حوارات مع جيمس جويس (دبلن: دار لليبيوت للنشر، ١٩٧٤، ١٩٩١)، ويضم الحوارات التى أدارها «باور» مع «جويس» في باريس في العشرينيات، حول كثير من الموضوعات بدءًا من آراء «جويس» نفسه في أعماله إلى آراء غيره من النقاد، وانتهاءً بقضايا أخرى في الدين والسياسة وعلم الجبال.

ويمكن للقارئ أيضًا الرجوع إلى الكتب الآتية فيما يتصل بـ:

«دوروثي ريتشاردسن»

١ - ك. بلومل، التجريب على تقوم الحداثة: دوروثي ريتشاردسن وروايتها «رحلة حج» (أثينا جورجيا: مطبعة جامعة جورجيا، ١٩٩٧)، وهو قراءة ناقدة للنسوية في رواية «رحلة حج»، ومكانة «ريتشاردسن» كاتبة حدائية.

٢ - ر. برايملي جونسون، بعض كاتبات الرواية المعاصرات (لندن: ليونارد بارسونز، ١٩٢٠)، وهو كتاب شيق كونه أول كتاب يتناول بالنقد النساء الكاتبات في العقود الأولى للقرن العشرين، ويشتمل على فصل حول الأجزاء الثلاثة الأولى من رواية «رحلة حج».

٣ - ف. برونفن، فن الذاكرة في أدب دوروثي ريتشاردسن: الفضاء والهوية والنص (مانشستر، مطبعة جامعة مانشستر، ١٩٩٩). ظهرت أول طبعة لهذا الكتاب في ألمانيا في عام (١٩٨٦)، ويُعدّ النقد من الدراسات الرائدة في نقد أدب «ريتشاردسن»، يتجاوز الكتابات التقليدية التي ظهرت حول النظرية النقدية النسوية والمتصلة بقضايا النوع في الحداثة إلى دراسة الحيط الظاهراتي في الفضاءات المادية والخيالية، كما تأكدت في تمثيل «ريتشاردسن» للواقعي والنفسي.

٤ - أ. بوكانان، دوروثي ميلر ريتشاردسن: بيلوغرافيا من عام (١٩٠٠) إلى (١٩٩١)، (مجلة الأدب الحديث عدد ٢٤ الجزء الأول عام (٢٠٠٠)، من صفحة ١٣٥ إلى صفحة ١٦٠)، فيه عناوين جميع الأعمال التي كتبها ريتشاردسن، والمراجعات والكتب التي تناولت أعمالها.

٥ - ج. ج. فروم، دوروثي ريتشاردسن: مسيرة حياة (أوربانا: مطبعة جامعة إلينوي، ١٩٧٧)، وفيه معلومات مفيدة متصلة بحياة «ريتشاردسن»، ومقارنة بين حياتها وحياة بطلة روايتها ميريام هندرسن في رواية «رحلة حج».

٦ - ج. هانزكومب، فن الحياة: دوروثي ريتشاردسن وتطور الوعي النسوي (لندن: أوين للنشر، ١٩٨٢)، من أهم الكتب التي تناولت النسوية في أدب ريتشاردسن، وكان سببًا في إنقاذ مكانة ريتشاردسن من الخمول والإهمال النقدي.

٧- ب. كايم سكوت (تحرير)، قضية النوع في الحداثة (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٠)، وهو كتاب يضم الكثير من المقالات التي تناولت السيدات الكاتبات الحداثيات، والكثير من أهم المقالات النقدية التي كتبها «ريتشاردسن»، والمقال الشهير الذي كتبه «ماي سنكلير» في عام (١٩٨١) بعنوان: «روايات دوروثي ريتشاردسن».

٨- ج. ميفام، «ما لا نستطيع قراءته في أدب دوروثي ريتشاردسن: الأسلوب التصويري والاستراتيجية السردية في الرواية الحداثية» (مجلة الأدب الإنجليزي في مراحل التحول، ٢٠٠٠، العدد ٤٣، جزء ٤، ٤٤٩-٦٤)، وهو مقال رائع يلفت الانتباه إلى الأسلوب التصويري المتغير، ويقدم أيضًا تفسيرات لهذا الأسلوب كما استخدمته الكاتبة في رواية «رحلة حج» بكل أجزائها.

٩- ج. رادفورد، دوروثي ريتشاردسن (لندن: هارفستر هويتشيف، ١٩٩١)، وهو مقدمة رائعة لأدب ريتشاردسن.

١٠- ج. هـ. توماس، دليل القارئ لرواية دوروثي ريتشاردسن «رحلة حج» (جرينسبورو، مطبعة إي. إل. تي. ١٩٩٦)، وهو كتاب يذكّر إلى الكتب التي تناولت «ريتشاردسن» وروايتها «رحلة حج»، وتسلسل زمني بالأحداث التي جرت في الرواية وتفاصيل حول الشخصيات والسياقات المكانية، ملحق بها بيليوجرافيا مفيدة غاية الفائدة.

١١- ج. هـ. توماس، ملاحظات نقدية حول رواية «رحلة حج» ل: دوروثي ريتشاردسن (جرينزبورو، مطبعة إي. إل. تي. ١٩٩١)، وفيه يستكمل الكاتب ما بدأه في الدليل السابق، يذكر هنا الأحداث الثقافية والأفكار والناس والنصوص التي أحالت إليها الكاتبة في روايتها، وترجم لنا الألفاظ الأجنبية والعبارات الواردة في الرواية أيضًا.

١٢- ج. هـ. توماس، طبعات رواية «رحلة حج» ل: دوروثي ريتشاردسن: مقارنة بين النصوص (جرينزبورو، مطبعة إي. إل. تي. ٢٠٠١).

١٣- سي. واتس، دوروثي ريتشاردسن (بلايموث: دار نورثوك للنشر، ١٩٩٥)، كتاب آخر في مجال تقديم أدب «ريتشاردسن» ضمن سلسلة «كُتّاب وأعمالهم»

يلفت الانتباه بصفة خاصة إلى عمودها الذى كانت تكتبه لمجلة «كلوزاب» وصلته بالجمال الأدبي.

١٤- ج. وننخ، رحلة حج دوروثى ريتشاردسن (ماديسون: مطبعة جامعة ويسكنسون، ٢٠٠٠)، والكتاب عبارة عن قراءة فاحصة في خطابات دوروثى ريتشاردسن، سعيًا إلى النفاذ إلى الخيط السحائي والرغبة في رواية «رحلة حج».

ويمكن للقارئ أيضًا الرجوع إلى الكتب الآتية فيما يتصل بـ «فرجينيا وولف»:

١- ج. بير، فرجينيا وولف: القاسم المشترك (إدنبره: مطبعة جامعة إدنبره، ١٩٩٦)، وهو عبارة عن مجموعة شقيقة من المقالات التى تركز على محاولة فهم التاريخ في أعمال وولف.

٢- ن. بلاك، فرجينيا وولف بوصفها كاتبة نسوية (نيويورك: مطبعة جامعة كورنل، ٢٠٠٣)، ويقدم بلاك هنا دراسة نقدية مُلهمة للتوجه النسوى في رواية «ثلاثة جنيات».

٣- هـ. ليتش، فرجينيا وولف (لندن: تشاتو ووندس للنشر، ١٩٩٦)، وهو سيرة حياة تتكى إلى نزعة نقدية لأعمال وولف.

٤- م. ميجمدار وأ. ماكلورين، فرجينيا وولف: التراث النقدى (لندن: روتلج وكيجان بول للنشر، ١٩٧٥)، وهو مجموعة لا غنى عنها للقارئ من المقالات النقدية التى استقبلت وولف ورواياتها في العصر الذى عاشته، ومجموعات مقالاتها.

٥- ل. مرقص، فرجينيا وولف (بلايموث: نورثكوت للنشر، ١٩٩٥)، وهو الكتاب الذى صدر ضمن سلسلة «كتاب وأعمالهم»، يضم مقالات نقدية نافذة لأعمال وولف الروائية والنقدية، ويركز على قضايا مهمة في أدبها مثل التاريخ والذاكرة والسرد والمدينة والنوع والجنسية والسيرة الذاتية.

٦- تي. موا، الجنسى والسياسى والنسوي: النظرية الأدبية النسوية (لندن: مثنوين، ١٩٨٥)، وفيه مقارنة بين النقد الأدبى النسوى الأنجلو-أمريكى والفرنسي، ويفتح موا الكتاب بفصل يتناول فيه استقبال القراء لأدب «فرجينيا وولف»، مركزاً على وجهة نظر «الين شوالتر» حول الاستقبال المضطرب لأدب النساء الحدائى على أنه «أدب يخص المرأة وحدها».

٧- ج. ناريمور، العالم بدون الذات: فرجينيا وولف والرواية (نيوهافن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٧٣)، وهو دراسة مفصلة حول الاستراتيجيات السردية والحوار الداخلى فى قصص وولف.

٨- س. روز، وس. سيللرز (تحرير) رفيق كامبردج إلى فهم أدب فرجينيا وولف (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ٢٠٠٠)، وهو ضمن سلسلة «رفيق كامبردج»، يشتمل على مقالات نقدية تتناول روايات «ولف» ويومياتها ورسائلها، إلى جانب وجهات نظر تسعى إلى تقييم اهتمام «ولف» بعلوم الجمال والتحليل النفسى والسياسات النسوية.

٩- ب. س. روزنبرج، وج. ديبينو (تحرير) فرجينيا وولف وفن المقال (بازنجهستوك: ماكميلان للنشر، ١٩٩٧)، مجموعة مقالات رائعة تتناول أعمال وولف بوصفها ناقدة وكاتبة مقال.

١٠- بي. شوالتر، أدب يخص النساء وحدهم: كاتبات الرواية البريطانىات من برونتى إلى لسينغ (لندن: فيراجو، ١٩٧٧)، وهو كتاب مشهور يشتمل على دراسات نسوية أدبية تحمل على الذوق الجمالى الحدائى عند وولف ودورثى ريتشاردسن.

١١- ب. سلفر، فرجينيا وولف الرمز (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ٢٠٠٠)، وهو دراسة رائعة لعملية تلقى أدب وولف لدى الطبقة الراقية والشعبية.

١٢- م. وايتورث، فرجينيا وولف (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ٢٠٠٥)، وهو مدخل ممتاز وواضح لأدب فرجينيا وولف يشتمل على معلومات حول حياتها الشخصية، ودراسة نافذة للسياقات الأدبية والثقافية والعلمية والفلسفية التى لا غنى عنها لفهم أدب فرجينيا وولف.

١٣- أ. زويردلتغ، فرجينيا وولف والعالم الواقعي (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٦)، وهو دراسة رائدة تتناول بالتفصيل الرأي القائل بأن أدب وولف بوصفها أدبًا جماليًا يعيش في برج عاجي، ويلفت الانتباه إلى أهمية أفكار النسوية والطبقة والحرب والسياسة في أدبها.

14- INTERNET RESOURCE

www.jamesjoyce.ie

The James Joyce Centre, Dublin

www.english.osu.edu/organizations/ijjf/

The International James Joyce Foundation

www.utoronto.ca/1VWS/

The International Virginia Woolf Society

www.virginiawoolfsociety.co.uk/

The Virginia Woolf Society of Great Britain

www.uncg.edu/eng/elt/richardson/contents.htm

George H. Thompson's indispensable ebook The Editions of Dorothy

Richardson's Pilgrimage: A Companion of Texts, ELT Press 2001.

ببليوغرافيا الكتاب

المراجع التي تذكر أعمال الثلاثة: «جويس» و«وولف» و«ريتشاردسن» القصصية، والمقالات النقدية والرسائل وحتى السير الذاتية مذكورة بين أقواس عبر النص نفسه من خلال اختصارات نورد دلالاتها هنا. وأما المراجع الأخرى فنذكرها باسم مؤلفيها وتاريخ الصدور.

JOYCE

Joyce, J. ([1914] 2000) *Dubliners*, Harmondsworth: Penguin. [Du]

([1916] 2000) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth: Penguin. [PA]

([1922] 2000) *Ulysses*, Harmondsworth: Penguin. [U]

([1939] 2000) *Finnegans Wake*, Harmondsworth: Penguin. [FW]

(1966) *Letters of James Joyce*, 3 vols, ed. Stuart Gilbert (1) and Richard Ellmann (2-3), London: Faber. [LJJ]

(2000) *Occasional, Critical and Political Writing*, Oxford: Oxford University Press. [OCP]

RICHARDSON

Richardson, D. (1915) *Pointed Roofs*, London: Duckworth.

([1938] 1979) *Pilgrimage*, 4 vols, London: Virago. [P]

(1989) *Journey to Paradise: Short Stories and Autobiographical Sketches*, ed. Trudi Tate, London: Virago. [JP]

(1995) *Windows on Modernism: Selected Letters of Dorothy Richardson*, ed. Gloria Glikin Fromm, Athens, Ga.: University of Georgia Press. [LDR]

WOOLF

- Woolf, V. ([1915] 2001) *The Voyage Out*, Oxford: Oxford University Press. [VO]
- ([1919] 1999) *Night and Day*, Oxford: Oxford University Press. [ND]
- ([1922] 1999) *Jacob's Room*, Oxford: Oxford University Press. [JR]
- ([1925] 1998) *Mrs Dalloway*, Oxford: Oxford University Press. [MD]
- ([1927] 1998) *To the Lighthouse*, Oxford: Oxford University Press. [TL]
- ([1928] 1998) *Orlando*, Oxford: Oxford University Press. [O]
- ([1929; 1937] 1998) *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford: Oxford University Press. [AROO]
- ([1931] 1998) *The Waves*, Oxford: Oxford University Press. [W]
- ([1937] 1999) *The Years*, Oxford: Oxford University Press. [Y]
- ([1940] 2003) Roger Fry. *A Biography*, London: Vintage. [RF]
- ([1941] 1998) *Between the Acts*, Oxford: Oxford University Press. [BA]
- (1966–7) *Collected Essays*, 4 vols, London: Hogarth Press. [CE]
- (1977–84) *The Diary of Virginia Woolf*, 5 vols, eds. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, London: Hogarth Press. [D]
- (1986–94) *The Essays of Virginia Woolf*, 4 vols, ed. Andrew McNeillie, London: Hogarth Press. [E]
- (1979) *Women and Writing*, ed. Michèle Barrett, London: Women's Press. [WW]
- (1989) *Moments of Being*, ed. Jeanne Schulkind, London: Grafton [MB]
- (1992a) *A Woman's Essays*, ed. Rachel Bowlby, Harmondsworth: Penguin.
- (1992b) *The Crowded Dance of Modern Life*, ed. Rachel Bowlby, Harmondsworth: Penguin.

(2001) *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Oxford: Oxford University Press. [MW]

SECONDARY TEXTS

Armstrong, N. (1987) *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York: Oxford University Press.

Attridge, D. and Howes, M. (2000) *Semicolonial Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press.

Auerbach, E. (1953) *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Banfield, A. (1982) *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London: Routledge and Kegan Paul.

Bazin, N. (1973) *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Beach, J.W. (1932) *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, New York: Appleton Crofts.

Beja, M. (1992) *James Joyce: A Literary Life*, Basingstoke: Macmillan.

Belsey, C. (1980) *Critical Practice*, London: Methuen.

Bergonzi, B. (1970) *The Situation of the Novel*, London: Macmillan.

— (1986) *The Myth of the Modern and Twentieth-Century Literature*, Brighton: Harvester.

Bergson, H. ([1910] 2001) *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, New York: Dover.

— ([1911] 2004) *Matter and Memory*, New York: Dover.

- Booth, W. C. (1961) *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bowlby, R. (1988) *Feminist Destinations*, Oxford: Blackwell.
- Bradbury, M. and McFarlane, J. (1976) *Modernism 1890–1930*, Harmondsworth: Penguin.
- Brooker, J. (2004) *Joyce's Critics: Transitions in Reading and Culture*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Brooks, P. (1985) *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Vintage.
- Brosnan, L. (1997) *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism: Breaking the Surface of Silence*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Budgen, F. (1972) *James Joyce and the Making of "Ulysses" and Other Writings*, London: Oxford University Press.
- Cixous, H. (1968) *The Exile of James Joyce*, trans. S. Purcell, London: John Calder.
- Cohn, D. (1978) *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- Conrad, J. (1986), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Vol 2: 1898–1902, eds. F. R. Karl and L. Davies, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cuddy-Keane, M. (2003) *Virginia Woolf, the Intellectual, and the Public Sphere*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dainton, B. (2000) *Stream of Consciousness: Unity and Continuity in Conscious Experience*, London: Routledge.
- Doody, M. A. (1996) *The True Story of the Novel*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- Dusinberre, J. (1997) *Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader?*, Basingstoke: Macmillan.

- Eagleton, T. (2005) *The English Novel*, Oxford: Blackwell.
- Edel, L. (1955) *The Psychological Novel 1900–1950*, London: Hart-Davies.
- Eysteinsson, A. (1990) *The Concept of Modernism*, New York: Cornell University Press.
- Faulkner, P. (1977) *Modernism*, London: Methuen.
- (ed.) (1986) *A Modernist Reader: Modernism in England 1910–1930*, London: Batsford.
- Forster, E. M. (1927) *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold.
- Frank, J. (1963) *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington: Indiana University Press.
- Friedman, A. J. and Donley, C. (1985) *Einstein as Myth and Muse*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Friedman, M. J. (1955) *Stream of Consciousness: A Study of Literary Method*, New Haven: Yale University Press.
- Furst, L. (ed.) (1992) *Realism*, London: Longman.
- Gasiorek, A. (1995) *Post-War British Fiction: Realism and After*, London: Edward Arnold.
- Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. J. Lewin, New York: Cornell University Press.
- Gibson, A. (2002) *Joyce's Revenge: History, Politics and Aesthetics in 'Ulysses'*, Oxford: Oxford University Press.
- Gilbert, S. M. and Gubar, S. (1988–94) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, 3 vols, New Haven: Yale University Press.
- Goldberg, S. L. (1961) *The Classical Temper: A Study of James Joyce's 'Ulysses'*, London: Chatto and Windus.

- Goldman, J. (2001) *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2004) *Modernism, 1910–1945: Image to Apocalypse*, Basingstoke: Palgrave.
- Groden, M. (1977) *'Ulysses' in Progress*, Princeton: Princeton University Press.
- Gualtieri, E. (2000) *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, Basingstoke: Macmillan.
- Hanscombe, G. and Smyers, V. (1987) *Writing for Their Lives: The Modernist Women, 1910–1940*, London: Women's Press, 1987.
- Hart, C. (ed.) (1974) *Conversations with James Joyce*, New York: Barnes and Noble Books.
- Heath, S. (1972) *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, London: Elek.
- Heilbrun, C. (1973) *Towards a Recognition of Androgyny*, New York: Knopf.
- Henke, S. (1990) *James Joyce and the Politics of Desire*, London: Routledge.
- Herman, L. (1996) *Concepts of Realism*, Columbia, S.C.: Camden House.
- Holtby, W. (1978) *Virginia Woolf: A Critical Memoir*, Chicago: Academy Press.
- Humphrey, R. (1954) *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press.
- Hynes, S. (1990) *A War Imagined: The First World War and English Culture*, London: Bodley Head.
- James, H. (1934) *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, New York: Scribner's.
- _(1956) *The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction*, ed. L. Edel, New York: Vintage.
- _(1984) *Letters of Henry James, Vol 4: 1895–1916*, ed. L. Edel, London: Belknap Press.

- James, W. ([1890] 1981) *The Principles of Psychology*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kennedy, J. B. (2003) *Space, Time and Einstein: An Introduction*, Chesham: Acumen.
- Kermode, F. (1967) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford: Oxford University Press.
- Kern, S. (1983) *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kiberd, D. (1995) *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London: Jonathan Cape.
- Kime Scott, B. (1987) *James Joyce*, Brighton: Harvester.
- (ed.) (1990) *The Gender of Modernism*, Bloomington: Indiana University Press.
- (1995) *Refiguring Modernism 1: The Women of 1928 and 2: Postmodern Feminist Readings of Woolf, West and Barnes*, Bloomington: Indiana University Press.
- Kumar, S. (1959) 'Dorothy Richardson and the Dilemma of "Being versus Becoming"', *Modern Language Notes* 74:6, 494–501.
- LaCapra, D. (1987) *History, Politics, and the Novel*, New York: Cornell University Press.
- Lawrence, K. (1981) *The Odyssey of Style in 'Ulysses'*, Princeton: Princeton University Press.
- Leavis, F. R. (1933) *For Continuity*, Cambridge: The Minority Press.
- (1948) *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London: Chatto and Windus.
- Levenson, M. (1984) *A Genealogy of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.

— (ed.) (1999) *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press.

Levine, G. (1981) *The Realistic Imagination: English Fiction from Frank to Lady Chatterley*, London: University of Chicago Press.

— (ed.) *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, Madison: University of Wisconsin Press.

Lewis, W. ([1927] 1993) *Time and Western Man*, Santa Rosa: Black Sparrow Press.

Lodge, D. (1977) *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, London: Edward Arnold.

Lorentz, H. A., Einstein, A., Minkowski, H., and Weyl, H. (1952) *The Principle of Relativity: A Collection of Original Memoirs on the Special and General Theory of Relativity*, New York: Dover Press.

Lubbock, P. (1921) *The Craft of Fiction*, London: Cape.

Lukács, G. ([1920] 1989) *The Historical Novel*, London: Merlin.

Madox Ford, F. (1947), *The March of Literature: From Confucius to Modern Times*, London: George Allen and Unwin.

— (2003), 'On Impressionism', repr. in *The Good Soldier*, eds. K. Womack and W. Baker, Ontario: Broadview Press.

Mahaffey, V. (1988) *Reauthorizing Joyce*, Cambridge: Cambridge University Press.

Matz, J. (2001) *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.

Minow-Pinkney, M. (1987) *Virginia Woolf & the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*, New Brunswick: Rutgers University Press.

Morris, P. (2003) *Realism*, London: Routledge.

- Nicholls, P. (1995) *Modernisms: A Literary Guide*, Basingstoke: Macmillan.
- Nolan, E. (1995) *James Joyce and Nationalism*, London: Routledge.
- North, M. (1999) *Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern*, Oxford: Oxford University Press.
- Ortega y Gasset, J. ([1925] 1948) *The Dehumanization of Art and Ideas about the Novel*, Princeton: Princeton University Press.
- Parrinder, P. and Philmus, R. (1980) *H. G. Wells' Literary Criticism*, Brighton: Harvester.
- Peters, J. (2001) *Conrad and Impressionism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Potts, W. (ed.) (1979) *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*, Seattle: University of Washington Press.
- Pykett, L. (1995) *Engendering Fictions: The English Novel in the Early Twentieth Century*, London: Arnold.
- Rice, T. J. (1997) *Joyce, Chaos, and Complexity*, Urbana: University of Illinois Press.
- Rosenberg, B. C. (1995) *Virginia Woolf and Samuel Johnson: Common Readers*, Basingstoke: Macmillan.
- Schwarz, D. R. (1986) *The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller*, Basingstoke: Macmillan.
- Sherry, V. (2003) *The Great War and the Language of Modernism*, Oxford: Oxford University Press.
- Spencer, J. (1986) *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford: Blackwell.
- Spoof, R. E. (1994) *James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare*, New York: Oxford University Press.

Stevenson, W. (1996) *Romanticism and the Androgynous Sublime*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Strawson, G. (1994) *Mental Reality*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Stubbs, P. (1979) *Women and Fiction, 1880–1920*, Brighton: Harvester.

Tate, T. (1998) *Modernism, History and the First World War*, Manchester: Manchester University Press.

Van Ghent, D. (1953) *The English Novel: Form and Function*, New York: Rinehart and Company.

Watt, I. (1957) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*, London: Chatto and Windus.

Whitworth, M. H. (2002) *Einstein's Wake: Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*, Oxford: Oxford University Press.

Williams, R. (1970) *The English Novel from Dickens to Lawrence*, London: Chatto and Windus.

Wilson, A. (1958) 'Diversity and Depth', *Times Literary Supplement*, 15th August.

المؤلفة في سطور:

ديبرا بارسونز

أستاذ ورئيس برامج الدراسات العليا في جامعة برمنجهام - المملكة المتحدة - باحثة في مجالات الحداثة والثقافة البصرية والمدينية.

المترجم في سطور:

أ. د أحمد الشيمى

أستاذ الأدب الإنجليزى - جامعة بنى سويف.

١- دكتوراه فى الأدب الإنجليزى من جامعتى رايىس - القاهرة (١٩٩٦).

٢- أستاذ الأدب الإنجليزى - جامعة الملك خالد - المملكة العربية السعودية من (١٩٩٩-٢٠٠٩).

٣- رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية آداب بنى سويف من ١٠ / ١٠ / ٢٠٠٩ وحتى مارس (٢٠١٠).

الكتب المطبوعة:

له الكثير من الكتب المترجمة المطبوعة منها:

١- كتاب: هل يوجد نص فى هذا الفصل؟ سلطة الجاهات المفسرة ل: ستانلى فش (صدر عام ٢٠٠٤ عن المشروع القومى للترجمة).

٢- كتاب: نساء مفقودات وقصص أخرى (مجموعة قصص قصيرة) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام (٢٠٠٢).

٣- كتاب: يقظة امرأة لكيت شويان عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام (٢٠٠٤).

٤- كتاب: ريسا فى حلب ذات يوم وقصص أخرى (مجموعة قصص قصيرة) عن المشروع القومى للترجمة عام ٢٠٠٥ وطبعة أخرى عن مكتبة الأسرة عام (٢٠٠٦)، وطبعة ثالثة عن المركز القومى للترجمة عام (٢٠٠٩).

٥- كتاب: الإسلام فى أوروبا: التنوع والهوية والتأثير، تحرير إيفى فوكاس وعزيز العظمة صادر عن المركز القومى للترجمة عام ٢٠١١.

٦- البريد الإلكتروني

ahmadelshemi@hotmail.com

التصحيح اللغوي: محمد المصري
الإشراف الفني: حسن كامل